Poiésis

23

História, arte e crise na América Latina

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF
Ano 11 – Julho de 2014

Autor desconhecido
Concentração da passeata dos 100 mil (1968).
Cinelândia, Rio de Janeiro
(Fonte: http://hau-digital.blogspot.com.br/2007/09/passeata-dos-100-mil-em-68)

Poiésis

23

ISSN 1517-5677 - versão impressa
ISSN 2177-8566 - versão *on-line*

História, arte e crise na América Latina

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Ano 15 - Julho de 2014

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ|CEP 24.210-510
tel. (21) 2629 9672

Universidade Federal Fluminense

Instituto de Arte e Comunicação Social

Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor
Luiz Sérgio de Oliveira

Conselho Editorial
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira
Tania Rivera
Viviane Matesco

Agradecimentos Especiais
Beatriz Sánchez Schwember
Bernardita Abarca Barboza
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Cilene das Mercês Barreto Nabiça
Didonet Thomaz
Edu Monteiro
Federico Urtubey
Grant H. Kester
Inés Eguaburo
Joana Lima
Juliana Bragança
Luiz Sérgio de Oliveira
Marcos Bonisson
Miguel Angel Gaete
Raphaella Marques de Oliveira
Regilene Sarzi-Ribeiro
Tim Stott
Verônica Capasso

Conselho Consultivo
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)
Ana Cavalcanti (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)
André Parente (UFRJ/ ECO)
Ângela Âncora da Luz (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Carolina Araújo (UFRJ/ IFCS-PPGF)
Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)
Josette Trépanière (UQTR/Canadá)
Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)
Ligia Dabul (UFF/PPGCA)
Luciano Vinhosa (UFF/PPGCA)
Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)
Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/PPGCA)
Maria Luisa Távora (UFRJ/EBA-PPGAV)
Martha D'Angelo (UFF/PPGCA)
Martha de Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)
Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ - UFF/PPGCA)
Sally Yard (University of San Diego, EUA)
Tania Rivera (UFF/PPGCA)
Ued Maluf (UFF/ PPGCA)
Viviane Matesco (UFF/PPGCA)
Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Produção Gráfica
Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima
Design Gráfico: Joana Lima
Revisão Linguística: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira
Web-designer: Duplo Criativo

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Versão *on-line*: http://www.poiesis.uff.br/

© 2014 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, através do Edital FOPESQ.

Sumário

09 **Editorial**

Dossiê: História, arte e crise na América Latina
Organizador: Luiz Sérgio de Oliveira

13 **Arte, América Latina e as fronteiras do mundo**
Luiz Sérgio de Oliveira

25 **El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamin**
Beatriz Sánchez Schwember

37 **Subjetividades políticas: arte argentino después del 2001**
Federico Urtubey e Verónica Capasso

49 **Ver-o-Peso: corpo espalmado em submundos de Belém do Pará**
Cilene das Mercês Barreto Nabiça e Raphaella Marques de Oliveira

Página do artista

65 **Veladas**
Edu Monteiro

Entrevista

75 **Uma entrevista com Grant H. Kester**
por Tim Stott
Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Artigos

87 **Taxonomia como procedimento**
Marcos Bonisson

105 O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica
Regilene Sarzi-Ribeiro

115 Lewis Hine y la ciudad sublime
Miguel Ángel Gaete

125 Conversar en la calle: dialogismo y arte en los espacios públicos de la ciudad de San Juan, Argentina
Inés Eguaburo

137 Normas para submissão

editorial

Editorial

Chegamos à edição de número 23 da *Poiésis* com o inabalável compromisso de contribuir para o debate crítico em torno das manifestações contemporâneas das artes, ao mesmo tempo em que aprofundamos o intercâmbio com pesquisadores da América Latina. Neste sentido, o dossiê da *Poiésis* 23 traz as reflexões de Federico Urtubey e Verónica Capasso (Argentina), Beatriz Sánchez Schwember (Chile), Cilene das Mercês Barreto Nabiça, Raphaella Marques de Oliveira e Luiz Sérgio de Oliveira em torno da questão-provocação *História, arte e crise na América Latina*.

A *Página do Artista* conta com seis imagens da série *Veladas* do fotógrafo Edu Monteiro, mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e que atualmente cursa o doutorado em Artes da UERJ. Edu Monteiro é um artista cuja produção tem merecido a atenção da crítica não apenas no Brasil como no exterior. Nas páginas da *Poiésis* 23 é possível entender um pouco o porquê do interesse que a obra de Edu Monteiro tem despertado.

De maneira a contribuir para o debate corrente em torno de práticas colaborativas na arte contemporânea, a *Poiésis* publica a tradução da entrevista com o crítico, historiador e teórico da arte Grant H. Kester, professor da Universidade da Califórnia, San Diego, conduzida por Tim Stott e realizada em 2006 na cidade de Dublin, Irlanda.

Fechando a edição, a *Poiésis* 23 conta com a participação de Marcos Bonisson, Regilene Sarzi-Ribeiro, Miguel Ángel Gaete e Inés Eguaburo, autores de artigos que contribuem para ampliar o debate em torno de questões substantivas para a produção e para a reflexão das artes na contemporaneidade.

Para finalizar, nossos agradecimentos a todos que colaboraram para a realização desta edição da *Poiésis,* publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Os Editores

dossiê

história, arte e crise na américa latina

(luiz sérgio de oliveira, org.)

Javier Téllez
One Flew Over the Void / Bala perdida, 2005.
Tijuana, México
(Fonte: http://remezcla.com/)

Arte, América Latina e as fronteiras do mundo

*Luiz Sérgio de Oliveira**

RESUMO: A arte brasileira tem seus olhares tradicionalmente direcionados a horizontes distantes que têm o norte do mundo como foco, herança do período colonial, independentemente se esse interesse nos distancia de nossa realidade social, política ou cultural, daquilo que efetivamente nos distingue. Este ensaio propõe uma reflexão em torno das articulações entre arte, localidade e identidade no mundo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: arte, localidade, identidade, mundo contemporâneo

ABSTRACT: The Brazilian art have their eyes traditionally directed to distant horizons that have the northern world as focus, inheritance of the colonial period, regardless of whether this interest distances us from our social, political or cultural reality, from what actually distinguishes us. This essay proposes a reflection on the links between art, place and identity in the contemporary world.

KEYWORDS: art, place, identity, contemporary world

*Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

1

Um dos grandes desafios dos artistas da América Latina, assim nos parece, é encontrar seu lugar no mundo. Na realidade, essa é uma questão que aflige qualquer artista em qualquer latitude; no entanto, para os latino-americanos, alinhados com o imaginário da arte ocidental, mesmo não sendo originários de um de seus centros propulsores, a questão se transforma em um desafio notável: como manter vinculações com os contextos sociais e culturais que dão lastro à sua produção de arte e, ao mesmo tempo, produzir uma arte que seja relevante para além de seus círculos mais imediatos.

Para muitos desses artistas, estar na América Latina, ser um artista latino-americano não é o bastante; é preciso ir além, é preciso atravessar fronteiras, ser internacional. Para tanto, é preciso estar sintonizado com as atualidades do mundo da arte, acompanhar as tendências que se revelam alhures, tanto na Europa (tradicionalmente entre a França e a Itália) quanto na cidade de Nova York a partir dos anos 1950. No entanto, a construção do sujeito, artista ou não, tem na nacionalidade um forte componente constituinte que o distingue e o singulariza; neste sentido, a transnacionalização, o tornar-se um outro nacional, o assumir outra nacionalidade para além dos registros burocráticos de cidadanias forjadas traz, como consequência, fraturas no sujeito, revelando uma impossibilidade consistente com os princípios da geografia cultural e com a natureza da vida. No entanto, muitos artistas, ancorados em dogmas que propugnam a universalidade da arte e induzidos por doutrinas que preconizam a urgência da atualidade, se esmeram em estar afinados com o universo internacionalizado da arte. Não são poucas as carreiras que se consolidaram na América Latina, e temos o Brasil como ponto de observação, por artistas que se distinguiram como replicadores do lado de cá do Atlântico de novidades no campo de arte surgidas em outras terras. Muitos desses artistas acabaram por incorporar modos de ser e de estar no mundo, para além de questões mais específicas da arte. Em muitos casos, diante da persistência entre nós de um alto grau de introjeção de uma subserviência cultural a dominar corações e mentes, herança do colonialismo, essas práticas são fomentadas e revelam sua utilidade como instrumento de distinção entre os próprios nacionais.

Por outro lado, é importante reconhecer que em um mundo que a cada rotação revela-se menor, que parece encolher, em um mundo no qual os meios de comunicação e de circulação da

informação nos colocam em contato (superficial, é verdade) com diferentes culturas e outras realidades, é impensável a possibilidade de países, estados, regiões, cidades ou homens (e mulheres) permanecerem enclausurados em seu presente histórico, cerrados em suas culturas, preservados nas irrealidades de uma tradição que se pretende pura: os processos de contaminação e de transformação continuada não podem ser contidos nem tampouco estancados.

2

Na arte brasileira, os olhares apontam tradicionalmente para horizontes distantes que atravessam a linha do equador, pouco importando se essas atitudes e esse interesse revelem descompromisso com nossas vinculações sociais, políticas ou culturais, com aquilo que nos distingue. Afinal, diriam muitos, a arte é patrimônio do homem, desconhece fronteiras e nacionalidades e está além da pequenez de contextos e de identidades localizadas, devendo, ao contrário, reafirmar a condição universal da arte.

Aos povos periféricos do mundo contemporâneo vendem-se a ilusão de que as barreiras e os enfrentamentos nacionais deixaram de existir, como se vivêssemos em um mundo efetivamente planetário. Países como o Brasil, Argentina, Chile e México têm empreendido esforços extraordinários para se integrarem ao processo da globalização econômica, reconhecendo o princípio e a lógica que eliminam a possibilidade de um outro mundo para além do mundo globalizado, apesar de suas perversidades e de suas imperfeições. O processo de globalização do capitalismo, iniciado há séculos, atingiu sua maturidade e "uma escala propriamente global", na qual "declinam os Estados-nações, tanto os dependentes como os dominantes, [...] em benefício de centros decisórios dispersos em empresas e conglomerados movendo-se por países e continentes, ao acaso dos negócios". (IANNI, 2003, p. 38)

3

Não se pode desconhecer que há muito desapareceu da agenda política crítica no campo das artes visuais no Brasil qualquer articulação ou debate em torno do que seria uma arte brasileira, debate abandonado ao relento nos registros da história junto com seu interesse em pensar

o Brasil e sua arte em torno de metáforas do "pau-brasil" na busca de um sentido para a antropofagia no campo da arte e da cultura. Há muito, a arte deixou de ser qualificada em termos nacionais, engolfada por debates pós-modernos que sugerem a obsolescência da questão em favor de uma globalização avassaladora, irrefreável e incombatível, e que obriga todos os povos e todas as nacionalidades a que se alinhem, que acatem e que se rendam ao modelo.

A noção de uma produção de arte que encontre seus sentidos e suas significações em contextos específicos – singulares e intransferíveis – parece sepultada em favor da vitória definitiva e irreparável da noção da universalidade da arte. Essa ideia de universalidade é fator imprescindível para garantir os trânsitos da produção de arte contemporânea por diferentes cenários sociopolíticos, desconhecendo as nacionalidades e os vínculos culturais dos artistas-produtores. Esses artistas, por sua vez, se comprazem em produzir acriticamente para um mercado que tem nas bienais internacionais, e mais recentemente nas feiras de arte, sua vitrine e seu foco.

Mesmo a produção de arte contemporânea que se articula em torno das localidades e das identidades em busca de respostas sensíveis a contextos sociais e comunitários específicos parece ambicionar sua internacionalização ou ao menos se deixa instrumentalizar pelo grande aparato espetacular das bienais internacionais que, mais do que nunca, escancararam sua condição coadjuvante ao mercado de arte. Nesses cenários, as singularidades são repetidas à exaustão de maneira rasa e descontextualizada, o que, ao fim e ao cabo, contribui de maneira definitiva para a homogeneização pelo cansaço e pelo excesso, como que a afirmar que, no fundo, tudo é igual a tudo e que o singular é uma quimera, reafirmando mais uma vez a força avassaladora da globalização que tem nas grandes mostras bienais internacionais um instrumento eficaz de formatação de ideias e de sensibilidades.

4

Tradicionalmente, o artista brasileiro teve a Europa como espelho no qual se mirava na busca de uma imagem que seguramente não seria a sua. A força de sedução da Europa fez com que durante décadas, que atravessaram séculos e vidas, a grande ambição do artista brasileiro fosse o prêmio de viagem ao exterior, inicialmente nos salões da academia de belas artes, em seguida – depois de muita peleja – nas seções de arte moderna e nos salões de arte moderna:

todos com o epíteto de nacional. Isso implica em dizer que o principal prêmio dos salões nacionais tinha o porto como destino; isso significa que os grandes prêmios dos salões nacionais apontavam a partida e o adeus como recompensa para seus artistas mais talentosos. Esses prêmios levaram um grande contingente de artistas para o estrangeiro, na condição de pensionistas do Estado, em viagens por períodos que poderiam chegar a nove anos, conforme os casos de Rodolpho Amoedo e Rodolpho Bernardelli nos anos 1870 e Manoel Lopes Rodrigues nos anos 1880[1].

Para esses artistas, a Europa era uma miragem, uma ficção da qual, ao final da permanência, retornariam à *terra brasilis* requalificados, modificados por um processo de imersão na história e na tradição do velho mundo capaz de transformá-los em disseminadores da arte e da cultura europeias, fortalecendo ainda mais os laços de transferência dos modos de ser e de viver da Europa para o lado de cá do Atlântico.

Em outros campos da produção artística – no caso, a música popular, território distante das preocupações universalizantes das artes visuais – e em outros tempos, devemos admitir, esses processos de contaminação cultural foram capazes de despertar reações e de deflagrar ressentimentos, conforme expresso por Carmen Miranda, a "pequena notável" portuguesa, ela mesma transmutada pela cultura brasileira e em seguida internacionalizada: "Me disseram que eu voltei americanizada, Com o burro do dinheiro, que estou muito rica, Que não suporto mais o breque do pandeiro, E fico arrepiada ouvindo uma cuíca"[2]. Mas não há dúvida de que vivemos em outro mundo.

5

Em um passado mais distante, a Europa já havia se apropriado das riquezas de suas colônias em processos de exploração que impuseram sacrifícios e abusos aos povos do mundo colonial na extração de seus recursos naturais e na privação de seus modos de ver, de pensar e de sonhar o mundo. De acordo com Eduardo Galeano,

> entre 1503 e 1660, chegaram ao porto de San Lúcar de Barrameda [Espanha] 185 mil quilos de ouro e 16 milhões de quilos de prata. A prata transportada para a Espanha em pouco mais de um século e meio excedia em três vezes o total das reservas européias. E é preciso levar em conta que estas cifras oficiais são sempre minimizadas. (GALEANO, 2002, p. 34-35)

Naquele cenário, as cidades de Potosí na Bolívia e Ouro Preto no Brasil conheceram sua fortuna nos anos de extração da prata e do ouro e subsistem na atualidade da exploração das reverberações de uma história que deixou suas marcas em monumentos e em obras de arte, lembranças de um tempo em que nutriam o desenvolvimento e a riqueza dos países ricos, de maneira que "desenvolviam-se os países desenvolvidos de nossos dias; subdesenvolviam-se os subdesenvolvidos". (GALEANO, 2002, p. 95)

6

Nos tempos atuais, o todo poderoso e tão decantado processo de globalização contempla apenas o capital e as mercadorias, entre as quais podem ser alinhados a produção e os serviços dos artistas. As lógicas que preconizam o fluxo planetário do capital e dos bens de consumo não se aplicam para o trânsito de gentes. Ao contrário. No cenário contemporâneo, predominam as restrições reguladoras das fronteiras, cada vez mais ativas na seleção do trânsito entre os diferentes eixos planetários – norte / sul, leste / oeste –, revelando as imperfeições de uma suposta sociedade global que tem deixado à margem, como nota Octavio Ianni, extensas camadas da população planetária, representadas pelos habitantes da África e da América Latina, "duas imensas regiões do globo, compreendendo mais de 60 países, com cerca de 20% da população mundial e uma respeitável parcela dos seus recursos naturais". (IANNI, 2003, p. 23)

No entanto, todas as restrições não têm inibido o desejo, o sonho e o deslocamento de enormes contingentes de homens e de mulheres na busca de dias melhores, de melhores condições de vida e de trabalho, de acordo com uma tradição que remonta ao homem ancestral vagando pela face da Terra em busca de alimentos. Esse fluxo de gentes tem promovido, desde sempre, diálogos e contaminações entre diferentes culturas, um processo multifacetado que acarreta transformações culturais, ameaças, ressentimentos, conquistas e derrotas, aberturas e metamorfoses:

> Ao mesmo tempo em que há muita perda, há muito ganho. É como se os indivíduos e as coletividades, etnias e minorias, grupos e classes, se humanizassem também por intermédio do vasto intrincado processo de globalização [...] tecendo o difícil e intrincado diálogo de modos de ser e imaginar; tecendo novos contrapontos de múltiplos singulares, de tal maneira que todos e cada um alcançam outras universalidades. (IANNI, 2003, p. 159)

Para alguns teóricos que têm investigado as complexidades do processo de trânsito de gentes no mundo contemporâneo, o fechamento das fronteiras parece tentar impedir o contra-ataque das periferias do mundo, como que a reconhecer que "a vida cultural, sobretudo no Ocidente e também em outras partes, tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens". (HALL, 2003, p. 338) Na contemporaneidade, migrantes de países periféricos têm levado suas diferentes percepções de mundo para os centros, desafiando a suposta integridade cultural desses centros.

Os movimentos migratórios contemporâneos, tanto nos Estados Unidos, Europa e Ásia, parecem inverter o processo colonial como um cavalo de tróia da pós-modernidade: penetram nesses centros para, de dentro, intervir e transformar essas realidades. Como se estivéssemos assistindo a uma contaminação cultural invertida, não mais através da ação expansiva do centro, impondo imperialmente suas vontades, sua cultura, solapando outras possibilidades de ver e de sonhar o mundo, de articular passado, presente e futuro; como se, em uma ação não orquestrada que se articula na calada da história, agisse para corroer convicções arraigadas, certezas consolidadas, disseminando a desconfiança e as incertezas, propiciando o contágio, sugerindo o intercâmbio e a negociação. A respeito, o escritor e crítico literário Silviano Santiago afirma:

> a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO apud IANNI, 2003, p. 87)

Nesse êxodo em direção aos centros, muitas vezes pouco se leva além de maneiras particulares de ver e de sonhar o mundo, singularidades que se apresentam a favor da contaminação e da transformação dos centros, prontas para um processo de refluxo contra a pretensa homogeneização cultural colonial, conforme apontado por Claude Lévi-Strauss:

> Comecei a refletir em dado momento que nossa cultura agredia as outras culturas, das quais, por isso, me tornei testemunho e defensor. Agora, tenho a impressão de que o movimento

> inverteu-se, de que a nossa cultura está na defensiva frente às ameaças externas e, em especial, à ameaça islâmica. De golpe me sinto etnológica e firmemente defensor de minha cultura. (LÉVI-STRAUSS apud IANNI, 2003, p. 158)

8

Mas onde se situam os centros no mundo pós-moderno? E as periferias? Não se pode desconhecer que os processos de deslocamentos na pós-modernidade complexificam a oposição binária centro/periferia, assim como qualquer outra simplificação da mesma ordem. O mundo contemporâneo parece se caracterizar por um processo permanente de descentramento, com a criação de múltiplos de centros, sempre fluidos e em deslocamentos permanentes.

A vinculação entre antigos centros e periferias se apresenta de forma distinta na contemporaneidade, pondo em debate as assunções de um fluxo hierarquizante do passado colonial que já não encontra respaldo nas contaminações culturais contemporâneas, sendo suplantada por um processo de permanente intercâmbio no qual as periferias injetam suas contribuições culturais na transformação dos modos de ser, de viver, de pensar e de sonhar dos antigos centros, resultando em culturas em contínuo estado de acomodação. Conforme apontado pela artista norte-americana Adrian Piper,

> a Europa agora está sofrendo o mesmo assalto externo em relação às suas entrincheiradas mitologias, convenções e organizações sociais que a vertente branca dos Estados Unidos sofreu a partir do movimento de direitos civis, a contracultura, o feminismo e os protestos anti-Guerra do Vietnam nos anos 1960. [...] A Europa precisará de um período sustentável de processamento cultural desses eventos por comunidades artísticas de forma a aprender como melhor representar estas mudanças para si mesma. (PIPER, 2008, p. 175)

Há muito, setores cultos das sociedades dos países mais desenvolvidos vêm saboreando a absorção de "certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um 'sabor' do exótico". (HALL, 2003, p. 337)

> Se o pós-moderno global representa uma abertura ambígua para a diferença e para as margens e faz com que um certo tipo de descentramento da narrativa ocidental se torne provável, ele é acompanhado por uma reação que vem do âmago das políticas culturais: a resistência agressiva à diferença; a tentativa de restaurar o cânone da civilização ocidental; o ataque direto e

> indireto ao multiculturalismo; o retorno às grandes narrativas da história, da língua e da literatura; [...] a defesa do absolutismo étnico, de um racismo cultural que marcou as eras Thatcher e Reagan; e as novas xenofobias que estão prestes a subjugar a Europa. (HALL, 2003, p. 340)

9

Ao mesmo tempo em que o embaralhamento e a unificação dos sistemas de arte, acompanhando os preceitos de um mundo globalizado, abrem os mercados internacionais para o consumo da produção de alguns artistas latino-americanos, revelam outra forma mais avançada e mais sofisticada de dominação e de neutralização, na qual essa produção será absorvida e acolhida na exata medida em que se alinhar aos ditames desse sistema de arte internacional, abandonando-se qualquer dose excessiva de exotismo e de singularização, reafirmando processos que norteiam a correlação de forças no sistema de arte há muito tempo. Ainda no início do século passado, Tarsila do Amaral, em confidências familiares que acabaram por se tornar públicas, afirmava seus desejos e ambições, ao mesmo tempo em que revelava sua ingenuidade acerca da produção de arte de Paris:

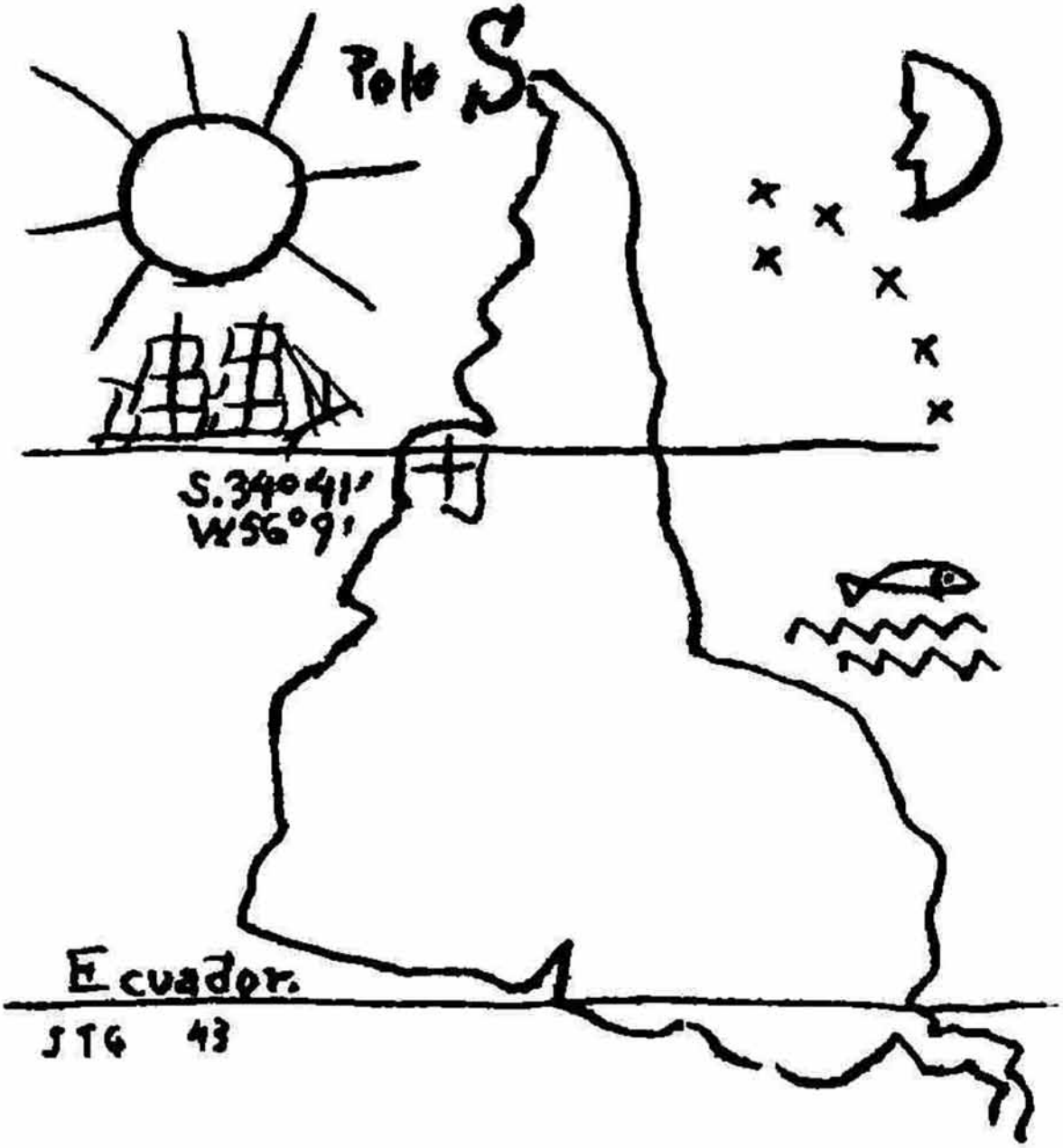
> Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra. [...] Quero na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga sua contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (ZÍLIO, 1982, p. 48)

A respeito, naquilo que denomina de "caráter apropriativo da arte euroétnica", Adrian Piper elabora sobre o interesse e a capacidade da arte europeia de se "valer da arte de culturas não-europeias como inspiração":

> Isto pode ter se originado nas primeiras experiências da Renascença Italiana de se valer de uma cultura estranha, temporalmente remota – como a Grécia Helenista – para sua revitalização. Neste aspecto, a verdadeira lição do Renascimento não seria a redescoberta da perspectiva, mas a descoberta da diferença como fonte de inspiração. (PIPER, 2008, p. 168)

10

Nesse mundo cambiante e fluido, líquido como prefere Zygmunt Bauman, a busca de um melhor entendimento do lugar da América Latina, de sua arte e de seus artistas no mundo contemporâneo é um enorme desafio; simplificações e precipitações seguramente não têm qualquer valia diante das forças de uma ordem mundial consolidada. Isso, no entanto, não impede que os artistas sonhem com os olhos bem abertos, que deem vazão aos seus delírios, como o do artista venezuelano Javier Téllez ao recorrer a um canhão para a travessia da fronteira entre América Latina e Estados Unidos (*One Flew over the Void / Bala perdida*, 2005), ou como na nova ordem geopolítica proposta pelo uruguaio Torres García com seu *Mapa invertido* (1943).



Joaquín Torres García
America invertida, 1943.
desenho
(Fonte:http://www.culturamas.es/)

Notas

1 De acordo com Ana Cavalcanti, "o primeiro artista brasileiro a estudar em Paris, segundo os conhecimentos atuais, foi o pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Porto-Alegre foi o precursor dos pensionistas do Estado, o primeiro dos alunos da Academia a aperfeiçoar-se na Europa, para onde fora acompanhando seu mestre Jean Baptiste Debret e onde permaneceu de 1831 a 1837". Para a consulta e uma melhor compreensão desse processo ao longo do século XIX ver CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001 / 2002, p. 69-92.

2 Canção composta especialmente para Carmen Miranda por Luís Peixoto e Vicente de Paiva, gravada pela cantora e atriz em 1940.

Referências

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001 / 2002, p. 69-92.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HALL, Stuart. Que 'negro' é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

PIPER, Adrian. A lógica do modernismo. *Poiésis*, Niterói, n. 11, p. 167-176, nov. 2008.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamin

*Beatriz Sánchez Schwember**

RESUMEN: El grupo CADA ("Colectivo de Acciones de Arte") 1979-1985, fue un grupo artístico de oposición a la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile. Este colectivo a través de sus acciones de arte realizó intervenciones en el espacio público de la ciudad de Santiago. Como objetivo de este artículo, dos de las acciones serán analizadas bajo la óptica del pensamiento de Walter Benjamin y algunas de sus propuestas sobre las tesis de la historia. En relación a esta proposición podemos afirmar que este colectivo intentó visibilizar aquellos fragmentos de la historia reciente de Chile que interrumpían el *continuum* de la historia impuesto por la historia oficial dominada por el régimen militar.

PALABRAS CLAVES: CADA, acciones de arte, *continuum* de la historia.

ABSTRACT: The group CADA ("Collective of Art Actions") from 1979 to 1985 was an artistic group of opposition to the military dictatorship of Augusto Pinochet in Chile. This collective through their art actions performed interventions in the public space of the city of Santiago. Aim of this article, two of the actions will be analyzed from the perspective of the thought of Walter Benjamin and some of its proposals on theories of history. In relation to this proposition we can say that this group tries to visualize those fragments of the recent history of Chile interrupting the continuum of history imposed by the official history by the military regime.

KEYWORDS: CADA, art actions, *continuum* of history.

*Beatriz Sánchez Schwember é Egresada de Historia UAHC/ Licenciada en Estética UC/ Magíster en Estudios Latinoamericanos Universidad de Chile (en curso). Becaria Conicyt. Alumna de posgrado CECLA Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile. E-mail: beatriz.sanchez.sch@gmail.com

El CADA, colectivo compuesto por los artistas e intelectuales Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells, buscó, a través de sus obras, instalar nuevas operaciones de intervención estética en la esfera pública dentro del contexto del postgolpe en Chile. El CADA formó parte también de la "Escena de avanzada"[1], término que se le asignó al arte que se gestó bajo la dictadura militar y que también se planteó como la vanguardia y neovanguardia artística de la época**,** debido a la experimentación con nuevos soportes y temáticas. La propuesta vanguardista de este colectivo fue la de unir arte y vida.

El tema que todos los artistas de la época tenían en común era las condiciones límites que les imponía el contexto de un régimen totalitario. Debido a esto, surgió la necesidad de disputar el espacio administrado por la censura y con ello se hizo imperativo reformular el nexo entre arte y política. Dentro de estas condiciones, el arte de la época tomó como temática, a modo de protesta, la realidad del contexto dictatorial.

Las obras del colectivo escogidas para este escrito son: *¡Ay Sudamérica!* (1981) y *VIUDA* (1985)[2], las cuales veremos bajo las propuestas de Walter Benjamin y sus "tesis sobre la historia". Como se ha señalado, y retomando algunas expresiones del filósofo, podemos decir que estas obras nos develarían fragmentos de la historia como imágenes del pasado que relampaguean en el presente. Para empezar, es necesario hacer referencia a la cita de Benjamin sobre el concepto de historia en donde sostiene: "La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su congnoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado". (Benjamin, 2009, p. 41) La dialéctica de la historia que a Benjamin le interesa es la que no tiene una relación causal con los acontecimientos, sino más bien como fragmentos que rompen la concepción de historia lineal. Este tema es el que nos interesa relevar en el análisis de las obras seleccionadas para esta ocasión del grupo CADA.

La acción *¡Ay Sudamérica!* (1981)

En la búsqueda por ampliar los espacios de circulación del arte, el CADA inquirió en romper con los espacios de exhibición habituales como son los lugares institucionales representados por los museos. Entonces el colectivo entremezcló lugares públicos con galerías de arte para la realización de sus obras. Dentro de la propuesta de este grupo tenemos su tercera acción titulada: *¡Ay Sudamérica!*, en donde el cielo es tomado por asalto, como un acto de apropiación indebida y aparentemente imposible.

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
(Raúl Zurita, Fernando Balcells, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo; Chile, 1979- 1985)
¡Ay Sudamérica!, 1981.
Impresión digital, soporte papel.
30,5 x 40,5 cm
(Fuente: Archivo personal de la artista Lotty Rosenfeld. Copyright © Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld)

El 12 de julio de 1981 se lanzaron 400.000 volantes desde seis aviones que sobrevolaron algunas comunas de la ciudad de Santiago. Estos volantes tenían la siguiente proclama:

> [...] Por eso hoy proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte es la única gran aspiración colectiva / su único desgarro / un trabajo en la felicidad, eso es.
>
> "Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista".
>
> Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única arte que vive.
>
> Nosotros somos artistas y nos sentimos participando en las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas.
>
> Ay Sudamérica.
>
> Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios: la vida como un acto creativo...
>
> Ese es el arte / obra / este es el trabajo de arte que nos proponemos. (Colectivo de Acciones de Arte, julio, 1981)

El CADA tenía una idea clara de despertar las utopías de la historia reciente del país que la dictadura intentaba sepultar. Esta noción se encuentra presente en obras anteriores del grupo como son sus acciones "Para no morir de hambre en el arte" e "Inversión de escena"; en dichas obras vemos la intención, por parte del colectivo, de rescatar aspectos de la historia reciente del país al incluir en sus obras consignas propias del gobierno y de las políticas de la Unidad Popular[3]. En *Ay Sudamérica* existe otro tipo de acercamiento a las consignas quiméricas, ya que la cercanía del CADA a una concepción utópica de la existencia es clave para comprender la propuesta de esta obra. El gesto implícito de esta acción es crítico a su contexto y busca redimir el presente como la posibilidad que cada ciudadano tiene para cambiar sus condiciones de vida y hacer de la vida un acto creativo. Como vemos en su proclama: "Cada hombre que trabaja, aunque sea mentalmente, por la ampliación de sus espacios de vida, es un artista".

Esta propuesta del CADA podemos relacionarla con la versión "secularizada de la salvación" que propone Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia; las cuales, como sostiene Bolívar Echeverría, logran cruzar en su pensamiento:

> […] dos tendencias contrapuestas del pensar europeo, inseparables aunque sólo yuxtapuestas en su tradición y propias, la una, de la cultura judía y, la otra, de la cultura occidental: la tendencia al *mesianismo*, por un lado, y la tendencia al *utopismo*, por otro. Tal vez lo más característico y lo más fascinante del discurso de Benjamin en esta pequeña obra inconclusa sea precisamente este intento. (ECHEVERRÍA, 2005, p. 15)

Retomando la acción del CADA, los aviones que sobrevolaron parte de las comunas más pobres de Santiago emularon, de algún modo, las imágenes de la historia reciente del país, al retomar y reformular el significado que tuvieron los aviones que sobrevolaron el Palacio de La Moneda[4] en 1973, el 11 de septiembre día del golpe de estado en aquellos momentos previos al bombardeo del edificio de gobierno, durante la presidencia de Salvador Allende. Sin embargo estas imágenes militarizadas fueron muy criticadas en la época, pero no hay que perder de vista, y aunque suene evidente, que al dejar caer volantes en vez de bombas, los aviones del CADA realizaron un gesto diferenciador con ese pasado reciente. La utilización del cielo como soporte de obra[5] no deja de ser un gesto poético, en donde se puede leer la subversión del espacio público ciudadano por el espacio del cielo, muchas veces más inaccesible, pero no por ello imposible. Con esto se buscó ampliar los espacios de vida, como el texto citado anteriormente señalaba[6].

Tal como sostiene Nelly Richard, respecto a estas citas de la memoria reciente del país: "[…] la amenaza de su *pérdida* [de la memoria] cuando la toma de poder de 1973 seccionó y mutiló el pasado anterior al corte fundacional del régimen militar". (RICHARD, 1994, p.13) Esta mutilación de la historia reciente del país implicó la instalación de un nuevo régimen de la violencia y del miedo y junto con ello impuso un nuevo orden económico liberal, lo que conllevó también una nueva concepción sobre la idea progreso. En este sentido, como sostiene Bolívar Echeverría:

> Aquello que constituye la plenitud del tiempo, aquello que hace que el tiempo no esté vacío, como en la noción progresista, sino lleno, sería, según las *Tesis* de Benjamin, la "potencia mesiánica". Se trata de una capacidad que se encuentra en todo acto humano y que, aunque puede ser "débil", nunca deja de ser efectiva; una capacidad que tiene el presente de asumir el compromiso, la "cita" que tiene con el pasado y que lo tiene en deuda con él; de darle vigencia presente a ese pasado alcanzando así, él mismo, una vigencia "vengadora" en él. (ECHEVERRÍA, 2005, p.32)

Son esos fragmentos de la historia reciente de Chile, esos espacios de ruina los cuales nos ofrecen una imagen inquietante de nuestra realidad histórica. Son estos fragmentos los que el CADA nos muestra en sus acciones de arte, ese espacio residual. Pues bien y como sostiene el mismo Benjamin: "Yo no tengo nada que decir. Sólo mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los deshechos: eso no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos". (BENJAMIN, 2009, p. 125) De esta manera también el CADA cita el pasado y hace uso de él y con ello busca, de alguna manera, "cepillar la historia a contrapelo", ya que el *continuum* de la historia es propio de los opresores.

En el fondo, como sostiene Diamela Eltit respecto a esta acción: "Estábamos entre el 79 y el 80, en dictadura, a un plazo muy cercano del golpe de estado. Entonces nosotros teníamos muy presente el bombardeo de la Moneda. Nosotros quisimos citar, activar la memoria de ese bombardeo del golpe. Es una metáfora débil, pero era lo que nosotros podíamos hacer en ese momento". (ELTIT, 2004, p.45)

En esta y en otras acciones del grupo podemos ver a la urbe como un texto planificado y legible en sus diversas capas histórico-sociales. Las obras generan desvíos en las reglas impuestas, jugando de alguna forma con los mecanismos de la disciplina, como sostiene Richard (1994). Los espectadores tendrían la capacidad de apropiarse de los espacios de la urbe y modificar sus usos cotidianos. El desarrollo de esta creatividad, situada dentro del día a día, se pueden interpretar como parte de los presupuestos del CADA que buscaban que todo ciudadano ampliara sus espacios cotidianos, definiéndonos a todos como artistas en potencia, capaces de crear paisajes inexistentes en el contexto como es el de una dictadura militar.

En varias de las acciones realizadas por este colectivo podemos ver la relación con el tramado urbano, con su intervención y, aunque sea por breves instantes, también con su transformación, como una de sus consignas utópicas. Es interesante como la propuesta del CADA anhelaba que el arte pudiera construir lo social, lo comunitario y ello se lograr, a partir de la irrupción de los disensos en los espacios aparentemente comunitarios; una suerte de arte público que buscaba fragmentar o romper los espacios de certezas para establecerlos como espacios de crisis. Como son aquellos lugares de la memoria y la historia, buscando mediante la unión del

arte y la vida generar los disensos en las comunidades compuestas a partir de las historias oficiales, forjadas por las naciones. Como el mismo CADA señala en una entrevista otorgada a la revista *Apsi*:

> Así se abre el trabajo, con una invocación a miles de personas; pero la obra la constituye el todo, no es el documento solamente. La obra es el cielo; los aviones formados recortándose contra el cielo, ellos lanzan documentos de arte, una proposición de vida creativa no bombas, que es lo que lanzan siempre los aviones desde el cielo. (BRITO, 1981, p. 23)

En esta acción el CADA sacó de su circulación habitual a los aviones, porque los extrajeron de su utilidad habitual y los transformaron en material de arte, en soporte de obra, creando así en el espacio de la propia realidad, como el mismo Colectivo sostenía.

La acción propone mirar hacia el cielo, un espacio por ganar y que se trasforma en soporte de obra. Tal como refiere la opinión de Juan Castillo, (uno de los integrantes del grupo), respecto a esta obra y sus significados: "En todos los trabajos del CADA lo interesante es la posibilidad de un lenguaje múltiple. [...] La ambigüedad de la obra de arte es algo fantástico. Por eso uno puede volver a ver una obra de arte infinitas veces. Es que infinitas veces uno va encontrando diferentes visiones". (NEUSTADT, 2001, p. 61)

***VIUDA* (1985)**

Esta es la última acción de arte que realiza el CADA, en la que solamente participaron como miembros originales Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, ya que para ese entonces Juan Castillo estaba en Europa, Raúl Zurita y Fernando Balcells se habían retirado del grupo. Además participaron como colaboradores Gonzalo Muñoz y Paz Errázuriz, como también la Agrupación de Mujeres por la Vida[7].

La acción consistió en la aparición de un retrato fotográfico de una mujer, el cual fue publicado sin hacer referencia a su identidad en una serie de revistas de la época como *Análisis*, *Cauce*, *Apsi* y el diario *La Época*. La fotografía aparecía inserta en medio de los reportajes y la publicidad. Esta consistía en un retrato fotográfico de una mujer, el cual tenía como rótulo la palabra "viuda" en letras mayúsculas. Además en algunas de las publicaciones apareció junto al siguiente texto:

> Traemos entonces a comparecer una cara
> anónima, cuya fuerza de identidad
> es ser portadora del drama de seguir habitando
> un territorio donde sus rostros más
> queridos han cesado.
> Mirar su gesto extremo y popular. Prestar
> atención a su viudez y sobrevivencia.
> Entender a un pueblo.

En relación a este trabajo artístico, Diamela Eltit planteó en aquel contexto, que esta acción muestra a la muerte a través de la vida, señalando con la presencia de aquella la ausencia de un marido muerto. Se propone un signo que hace referencia a otro signo. Esto lo podríamos interpretar como una huella doble, ya que por un lado tenemos la huella fotográfica en los términos del propio funcionamiento del dispositivo técnico, pero que mediante el retrato de la viuda, representa una ausencia. Y por otro lado, esta misma ausencia ya no es el retrato del detenido desaparecido, que era la imagen más común de representar a las víctimas de la dictadura, la cual era plasmada con las fotografías de identidad o directamente a través de las fotografías de los cadáveres (estas dos formas de fotografías fueron parte de varias obras de arte del momento).

Con esta acción, el colectivo rompe con esas imágenes de muerte y nos muestran otra forma de resistir al olvido, esta vez a través de la presencia de vida. La vida además se ha presentado en las obras del CADA en reiteradas oportunidades como el espacio de creación de lo social.

Otro elemento que distingue esta obra de las que toman el tema de los desaparecidos, es el soporte que utilizan, ya que por el hecho de haber sido inserta en medios de información y circulación masiva, mediante la masificación que significa el encontrar esta obra en una revista o diario, el acercamiento al ciudadano común puede ser más eficaz. A través de este soporte la obra logró sortear parte de la censura ejercida en la época por las entidades reguladoras de la dictadura. Pero también esta obra, al circular por los medios masivos corrió el riesgo de pasar desapercibida en la confusión del soporte gráfico propio de la revista, en donde no se hace una distinción entre el plano de la publicidad y el de la información, sumergiéndose con ello en una zona de promiscuidad informativa.

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
(Raúl Zurita, Fernando Balcells, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo; Chile, 1979- 1985)
VIUDA, 1985.
Impresión fotomecánica, soporte papel.
28 x 21 cm
(Fuente: Archivo personal de la artista Lotty Rosenfeld.
Copyright © Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld)

Esta obra hace alusión a la catástrofe que implicó el golpe de estado; catástrofe que se hace presente mediante la demostración del hecho violento como son los detenidos desaparecidos; pero este hecho violento es aludido a través de la presencia de los que quedan, de los que de algún modo son responsables que esta historia se sepa y se haga justicia. Con ello la obra buscó hacer presente ese lugar de los tachados de la historia, de aquellos que aún continúan sin túmulo. Asimismo, es importante recordar a Benjamin y lo que señala en la tesis VI: "[...] tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo cuando éste venza". (BENJAMIN, 2009, p. 51) En Chile, en el régimen militar, los muertos se justificaron bajo la consigna de la lucha contra el comunismo, como un intento de justificar el terrorismo de estado y así respaldar las muertes.

Respecto a esta obra, la relación imagen / texto es sugestiva, ya que hace alusión mediante un texto poético a un espacio imposible en su representación, como es la desaparición. Nos remite así a las dimensiones políticas de las memorias recientes, buscando inscribir en ese

presente la desaparición, en un régimen militar que no asume sus muertos. Y estos muertos, al ser visibilizados por las distintas organizaciones de Derechos Humanos y las obras de arte realizadas en ese contexto, dan las claves para dar cuenta de la historia de los oprimidos, que como sostiene Nelly Richard haciendo referencia a Benjamin:

> la idea benjaminiana que "la continuidad de la historia es la de los opresores" mientras "la historia de los oprimidos es una discontinuidad": una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos desamarrados por los cortes de sentido y que erran sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero. (RICHARD, 1994, p. 27)

Es a partir de este retrato anónimo como el de la mujer fotografiada, la cual a la vez, según Eltit, es la representación de todo un pueblo que no por ser anónimo carece de rostro. Con esta acción, el CADA genera un acto de individuación, pero al revés, poniéndole un rostro al pueblo violentado, un rostro al que se le puede mirar directo a los ojos. Es una obra que tiene a la desaparición en su mismo soporte, pero mediada por la vida de los que quedan, de los que esperan justicia. Esta obra disputa el espacio ocupado por el régimen oficial, como el único soberano de la palabra. Con esto, la acción del CADA da cuenta con la fotografía de un rostro que, aunque anónimo, representa a las mayorías violentadas por el régimen político dictatorial y que con ello busca generar un relato respecto a una historia que en esos momentos no se podía escribir, haciendo evidente así a las víctimas de la historia oficial[8].

También con este esquema de inserción en publicaciones de circulación masiva, se masifica el dolor de "la masa", que no tiene derecho de hacerlo público, ya que de alguna forma no corresponde vivir el dolor y el duelo en los espacios públicos. La "masa" no tiene nombre propio, no tiene casa, no tiene dinero y no tiene justicia. Su lugar impuesto por la historia oficial es el lugar de la negación, de la negación del dolor de todo un pueblo, pero que logra irrumpir, aunque sea por un instante, el *continuum* de la historia. En relación a esta lucha por romper con la historia oficial. En este momento es pertinente recordar las palabras de Richard:

> Pero no habría que resumir la historia de la memoria chilena de estos años a una secuencia lineal y progresiva de gestos armoniosamente convergentes hacia un solo y mismo resultado: el de devolverle *un* sentido ("su" único y verdadero sentido) al corpus histórico-nacional desintegrado por los quiebres de la tradición. Semiocultos en la trama que urde la historia más residual de estos quiebres, se esconden los hilos aún clandestinos de muchas otras memorias artísticas y culturales que se rebelaron contra el determinismo ideológico de las racionalidades unificadas por verdades finales y totales. (RICHARD, 1994, p. 14)

Entonces podemos decir que esta última acción del CADA es una forma de resistir al olvido de las víctimas, de resistir a las historias oficiales, de resistir a ese tiempo homogéneo y vacío que define Benjamin como progreso lineal, el cual impide que el ángel de la historia se vuelva sobre el pasado, ya que el viento huracanado del progreso no se lo permite, arrastrándolo irremediablemente hacia el futuro.

Como reflexión final, Benjamin nos propone hacer saltar el *continuum* de la historia, esa historia que escriben los dominadores, y nos plantea la posibilidad de que aparezca la historia de lo que han sido marginados y victimizados.

Estas intervenciones del CADA nos muestran esos lugares en donde la experiencia fue fragmentada o silenciada, en donde la historia fue ocultada por el oficialismo, el cual ha instalado una idea de progreso material, sustentada en un progreso económico y liberal, que arrastra a su paso las tumbas de los muertos. Es este viento huracanado del progreso que es el tiempo homogéneo que tiene complicidad con los vencedores, pero lo que Benjamin busca es ir:

> En contra de esta visión de la historia del punto de vista de los vencedores – los señores de esclavos, los emperadores, los aristócratas, los conquistadores, lo terratenientes, los banqueros, los dictadores, los jefes de industria -, Benjamin propone una concepción opuesta: la tradición de los oprimidos, el punto de vista de los vencidos". (LÖWY, 2005, p. 36)

Es por ello que nos parece relevante recalcar el valor de las acciones del Grupo CADA, leídas bajo la influencia del pensamiento de Benjamin y específicamente sobre su concepción de la historia, podemos decir que bajo esta óptica sus acciones de arte abrieron esa historia desde donde hicieron su aparición las "fallas", "errores" y "discontinuidades", que buscan combatir la idea de que solo existe "una historia", la oficial, sino que existen otras historias soterradas.

Notas

1 Algunos de los artistas que compartían esta denominación: entre los artistas visuales están, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo. Dentro de la literatura y la poética Raúl Zurita, Diamela Eltit, Eugenia Brito, Diego Maqueira y por último, en el desarrollo de textos teóricos, Ronald Kay, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzún, Adriana Valdés, Nelly Richard, entre otros. Esta escena fue denominada así por Nelly Richard.

2 Las otras obras del CADA que se hicieron en el espacio público de la ciudad de Santiago fueron: "Para no morir de hambre en el arte" (1979), "Inversión de escena" (1979), "¡Ay Sudamérica!" (1981), "No+" (1983-84) y excepcionalmente pondremos también la

acción "VIUDA" (1985), pese a que no fue una intervención en el espacio público de la ciudad sí fue una intervención en las revista de circulación masiva.

3 La Unidad Popular, también conocido como UP, fue la coalición de partidos de izquierda que llevaron a Salvador Allende al poder en 1970.

4 El Palacio de la Moneda es la casa de gobierno en Chile, el centro del poder político del país.

5 Se replicó en la obra de Raúl Zurita y su escritura en el cielo en New York, 1982.

6 Para que este proyecto lograra ser realizado, el CADA tuvo que conseguir, por más insólito que parezca, permisos con la Fuerza Aérea para sobrevolar la ciudad de Santiago y lo consiguieron, bajo la justificación que se trataba de un proyecto de *land art*, el cual fue planteado como una puesta al día con los circuitos del arte internacional.

7 Este grupo lo conformaban madres, esposas e hijas de detenidos desaparecidos, una de las agrupaciones más antiguas de víctimas de la violencia política en nuestro país. Uno de sus sellos era bailar la *cueca sola*, como reclamo por *aquel* que ya no estaba.

8 En esta obra hay cambio en las temáticas en el grupo CADA, después de la salida de varios de sus integrantes, ya que al quedar solamente Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld como integrantes originales, se puede decir que surgen temáticas de género en relación a lo femenino, que las dos integrantes trabajaron también en sus obras individuales anteriores.

Referencias

BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún, Santiago de Chile: LOM, 2009.

BRITO, María Eugenia. Colectivo de acciones de arte. Cuando el arte cae del cielo. Revista *Apsi*, Santiago de Chile, n. 105, p. 23, agosto 1981.

ECHEVERRÍA, Bolívar. El Ángel de la Historia y el materialismo histórico. *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre historia de Walter Benjamin*. Bolívar Echeverría Compilador. México D.F. Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 2005.

LÖWY, Michael**.** Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin. *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre historia de Walter Benjamin*. Bolívar Echeverría Compilador. México D.F. Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 2005.

ELTIT, Diamela. ¡Ay! Sudamérica. *Revista de Crítica Cultural*. Arte y política desde 1960 en Chile, n. 29/30, p. 45, 2004.

NEUSDTAT, Robert. *CADA: día la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

RICHARD, Nelly. Roturas, memoria y discontinuidades (en homenaje a W. Benjamin). In: *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 1994.

Subjetividades políticas: arte argentino después del 2001

*Federico Urtubey**

*Verónica Capassoy**

RESUMEN: El presente trabajo se propone abordar las transformaciones en las subjetividades políticas suscitadas en torno al proceso de crisis política, social y económica de diciembre de 2001 en Argentina. Se considera que el análisis de las prácticas artísticas del período, comprometidas con la acción social y/o política, devienen una perspectiva ineludible si se pretende dar cuenta de modos de aproximación e intervención sobre lo público desde espacios no dedicados a la política de manera tradicional. Se propone como objeto de estudio a los colectivos de arte político y a las editoriales cartoneras. Se indagará en diferentes recursos, lenguajes expresivos y dispositivos de politización en su rol como articuladores de estas formas de subjetividad política en el espacio público urbano.

PALABRAS CLAVE: subjetividad política, Sienvolando, Eloísa Cartonera

ABSTRACT: This paper considers the transformations in political subjectivities raised about the process of political, social and economic crisis in December 2001 in Argentina. It is considered that the analysis of artistic practices of the period, committed to social action and / or policy, it is important if we are to account for modes of intervention from public spaces not dedicated to traditional politics. It is proposed as an object of study of political art collective and cartoneras publishers. Will be analyzed the different resources and devices politicization as articulators of these forms of political subjectivity in urban public space.

KEYWORDS: political subjectivity, Sienvolando, Eloísa Cartonera

*Federico Urtubey, Prof. en Historia del Arte, becario CIN, UNLP, Doctorando en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, e-mail: ue.federico@gmail.com.

* Verónica Capasso, Lic. en Sociología, Prof. en Historia del Arte, becaria Tipo A, UNLP, Doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, e-mail: capasso.veronica@gmail.com.

Introducción

En este trabajo se propone incorporar a los movimientos artísticos, específicamente a los colectivos de arte político y a las editoriales cartoneras, dentro de los diversos modos de acción colectiva que surgen y se potencian post 2001, entendiéndolos como modos de subjetividades políticas e incorporándolos dentro de las manifestaciones populares surgidas en ese momento. En la bibliografía que aborda las diversas formas de lucha que aparecen en escena con el fin del modelo de la convertibilidad, provenientes en su mayoría desde las ciencias sociales y la sociología, se evidencia un vacío respecto de este tema y si aparece, sólo es una breve mención a las organizaciones culturales y artísticas. (CAMPIONE Y RAJLAND, 2006, p. 324; SVAMPA, 2005, p. 275-278; BERGEL Y FORNILLO, 2006)

Tomaremos sucintamente algunos aportes de Mouffe y de Rancière, los cuales creemos que pueden echar luz sobre la relación entre política, las prácticas artísticas y subjetividad política.

En primer lugar, partimos de la noción de subjetividad política, asociada al arte, entendiendo por ella formas de acción política propiciadas por sujetos colectivos, desde una reivindicación que prioriza el "estar juntos". Consideramos, siguiendo a Mouffe, que

> En tanto que las prácticas artísticas y culturales son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad, no hay posibilidad de que una o un artista sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política. (MOUFFE, 1997, p. 1)

Mouffe parte de una posición agonista para pensar la política en la democracia, donde prima el conflicto y una forma de vínculo donde no se niegue ni se quiera destruir al otro, pero donde sus demandas sean entendidas como legítimas. En la misma tesitura, se propone recuperar la dimensión de las pasiones, fuerzas afectivas que están en el origen de las formas colectivas de identificación, y que dinamizan las relaciones de fuerzas que instituyen el campo de la política. En este esquema es que las prácticas artísticas adquieren centralidad, en tanto Mouffe resalta su deliberada relación con las pasiones. En este sentido, para la autora, "todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un "sentido común" establecido, bien a subvertirlo". (MOUFFE, 1997, p. 1)

Desde una concepción que también hace hincapié en el conflicto, el disenso y el desacuerdo, Jacques Rancière entiende a la política entre los términos del orden policial (concepto que da

cuenta del orden y de cómo este se produce y se reproduce, siendo el conjunto de procesos que genera la distribución de lugares y funciones, dañando así la igualdad) y la política (prácticas que se guían por la suposición de que somos todos iguales)[1]. Para Rancière, la política no tiene lugar propio ni sujetos naturales. El sujeto político dista de ser un grupo de intereses e ideas, sino que por el contrario es el agente operador de un dispositivo particular de subjetivación del litigio por el cual hay política. (RANCIÈRE, 2006) En arreglo a sus consideraciones en torno a lo político, el teórico francés analiza las posibilidades de la estética en este campo, y a partir de la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación, entiende que estas dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible da cuenta de su profunda. Así, según Rancière (2005), el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. En este sentido, se podría decir que

> El arte sería por tanto efectivo en la medida en que es capaz de invocarnos la posibilidad de otro mundo y de reconfigurar el reparto de lo sensible, sacudiéndonos las estructuras establecidas y abriéndonos con ellos la posibilidad de imaginar nuevas formas de habitar lo común. (RANCIÈRE, citado en MARTÍNEZ, 2012, p. 162)

A partir de lo expuesto no es difícil pensar a las prácticas artísticas como un género de manifestaciones que colaboran en la significación de la ciudad, constituyendo de manera esencial al espacio público más allá de la territorialidad que demarca al ámbito urbano. Esta construcción sobrepasa a la dimensión territorial y atraviesa los términos políticos, al erigirse en medios con potencial para "agregar voluntades, procesar demandas y actuar como oposición". (ARDITI, 2012, p. 158) Merece resaltarse en este punto no sólo la politicidad de las prácticas en análisis, sino también el hecho de que éstas se enlazan de un modo particular con los elementos de conflictividad y agonía que constituyen a la discusión política, proporcionando un modo de intervención en el cual fluye de manera prevalente el necesario componente de pasión también intrínseco a ella. (MOUFFE, citada en MARTÍNEZ, 2012, p. 160) Es en este nivel en que las manifestaciones artísticas que se analizan en este texto, en tanto colectivas –y emergentes de un contexto de clara ebullición social y de des-legitimación de la política en sus formas más institucionalizadas- proponen nuevas subjetividades políticas, con un claro asidero territorial/local - y que activan la movilidad y el contacto entre quienes participan en ellas, generando así el surgimiento de nuevas formas de democracia.

Sobre tácticas y resistencias

Después de la crisis del 2001 y del fin de la convertibilidad, en la Argentina se dio paso al modelo de la post – convertibilidad o del "dólar alto". (SCHORR y WAINER, 2005) Es importante entender y caracterizar este momento que algunos autores han descripto como bisagra (CAMPIONE y RAJLAND, 2006, p. 326) o como principio de crisis orgánica[2] (VARESI, 2013), lo cual nos permitirá dar cuenta del surgimiento de diferentes actores movilizados en la escena pública. Así, la crisis del 2001 fue una crisis no sólo política sino que abarcó también a los ámbitos económico, social y cultural. De esta forma, recuperamos la idea de crisis integral (VARESI, 2009, p. 27), entendiendo a sus distintas dimensiones (económica, política) en relación a los sujetos y sus formas de rebelión durante el 2001.

Las medidas económicas adoptadas durante la década del 1990 - apertura externa, rebajas de aranceles y eliminación de protecciones no arancelarias; desregulación del mercado; endeudamiento externo; reforma tributaria regresiva; apertura financiera y aumento de la tasa de interés; privatizaciones de las empresas de servicios públicos; ley de convertibilidad (un peso igual un dólar); etc. - implicaron en un primer momento una relativa estabilidad política y económica. Sin embargo, este modelo deuda dependiente, caracterizada por la fuerte exclusión social y por una matriz mono y oligopólica, entró en recesión hacia el año 1998 (lo que llevó a la caída general de la tasa de ganancia).

A nivel social, el impacto de las políticas económicas neoliberales en las clases subalternas fue brutal. El empleo se deterioró profundamente, creciendo el desempleo y el subempleo; la productividad del trabajo aumentó pero cayeron los salarios, la flexibilización laboral conllevó contratos precarios y por último, los niveles de pobreza e indigencia aumentaron drásticamente. A medida que la crisis económica se agudizaba, crecía la conflictividad social y política. Con el gobierno de Fernando De la Rúa (1999-2001), la política económica no desvió su rumbo con lo cual el proceso de crisis se aceleró. Así, en el 2001 la Argentina vivía el cruce entre el derrumbe del sistema económico, de la estructura social y de la institucionalidad política y un proceso de deterioro, crisis y/o transformación de la representación política.

Asimismo, a comienzos del 2002 y dada la grave situación política que atravesaba el país, confluyeron diferentes expresiones organizativas y formas de lucha que denotaban

transformaciones en las subjetividades políticas: movimientos piqueteros, los cacerolazos, las fábricas recuperadas por sus trabajadores, las asambleas barriales y los escraches a políticos en espacios públicos. Así, se evidenciaba un desplazamiento hacia otras formas o modos de practicar la política por fuera de la política institucional y más vinculados al elemento pasional también inmanente a ella, tal como lo hemos observado a partir de Chantal Mouffe. En cuanto a la movilización social, podemos destacar diversas y renovadas formas de lucha, aunque esto debe entenderse a un nivel procesual, en los términos del denominado "ciclo de rebelión" (IÑIGO CARRERA y COTARELO, 2006) a partir del cual ya en los años 1990 es factible señalar rasgos de resistencia al orden neoliberal.

En este trabajo incluiremos entonces, dentro de las diversas formas de manifestación del 2001-2002 (formas algunas surgidas y otras potenciadas, como los piqueteros, las asambleas barriales, las fábricas recuperadas) a los colectivos de arte político y a las editoriales cartoneras.

Antes de proseguir, consideramos importante dar cuenta sucintamente de algunos antecedentes de lucha, asociados al arte, que ya a mediados de los 1990 empezaron a operar en la escena pública. Uno de los ejemplos fue el de la unión entre los colectivos de arte Etcétera y el GAC (Grupo de Arte Callejero) con HIJOS (Hijos por la Identidad contra el Olvido y el Silencio), a través de su metodología del escrache[3], lo cual comenzó a activar nuevamente la relación entre arte y espacio público. El GAC por ejemplo, acompañó los escraches con un soporte gráfico visual en clave de señalética, marcando, como una señal vial, un centro de detención clandestino o la vivienda de un genocida. Y el grupo Etcétera realizaba una acción teatral y aprovechando la confusión que la acción producía en la policía, se arrojaban "bombas de pintura" para señalar el frente de la casa del genocida. De este modo, aparecía en el espacio público una nueva manifestación de lo estético-político. Así, HIJOS sostiene que, *"si no hay justicia, hay escrache"*. En este sentido, tal como ya se enunció anteriormente, se puede ver cómo en la década de los noventa aparecen ya formas de subjetivación política, en este caso asociada al arte.

En el caso de los colectivos de arte político, la crisis produce que se multiplique el número de estos grupos, los cuales actuarán en el espacio urbano a partir de variadas formas de intervención artística (murales, performances, instalaciones, grafitis, etc.).

Una misma búsqueda de identificación de la praxis artístico editorial con el accionar político social, trasunta en las editoriales artesanales que comenzaron a surgir en la década del 1990. Como breve reseña acerca de cómo se llega al surgimiento de estas modalidades de editorialización, cabe retomar el cauce de la enumeración de los hechos político económicos que determinaron el rumbo del país en la última década del siglo pasado. El proceso de privatización determinó la enajenación de los sellos editoriales nacionales, lo que también repercutió en la cada vez más discontinua publicación de autores argentinos, la subsunción total de las ediciones en las reglas y competencias del mercado, la falta de contacto entre editoriales regionales y el fortalecimiento de una figura de editor enlazada con patrones estrictamente transnacionales y mercantiles. (BOTTO, 2006, p. 3) Los grandes sellos, predominantemente españoles, que desembarcaron en el país, sólo vieron mínimamente impedidas sus ganancias extraordinarias con la crisis de la convertibilidad en el año 2001. Durante un corto lapso de tiempo, avanzaron con mayor cautela dentro del mercado de lectores argentino, al que dominaban en un 75%, lo cual fue óbice para que se produjera una "primavera efímera", como tal la ha denominado Sonia Budassi (2008), que consistió en la mayor visibilización en los suplementos culturales, diarios y revistas de aquellas editoriales que al margen de los sellos extranjeros, habían estado desenvolviendo sus producciones, de factura mayormente artesanal y circunscripta a un área de influencia menor pero que se aseguraba un pequeña cantidad de lectores. Cualitativamente más interesante, resulta el surgimiento ya pos 2001, de una serie de emprendimientos editoriales que optan por avanzar sobre el término de "independientes" para identificarse con el de "alternativos" o "contraculturales". (BOTTO, 2006, p. 5) Estas experiencias ya pueden indicarse como tributarias del proceso de ebullición social en torno a los efectos de la crisis, y fundamentalmente a las nuevas formas de intervención política (colectivas, asamblearias, horizontales, barriales) cuyo mestizaje con una ascendente filiación política propia de las manifestaciones artísticas más paradigmáticas del período devino en la aparición de estos nuevos proyectos editoriales, colectivos, con un fuerte compromiso estético y la adscripción a programas culturales/políticos precisos. Dentro de esta vertiente, Eloísa Cartonera, Clase Turista, Funesiana Editorial - si bien distintos tanto en su estética como en sus planteos - pertenecientes a un universo aún más heterogéneo donde matrices eminentemente nanomediales son formaciones arquetípicas de los intercambios artístico-políticos producto de la eclosión del proceso neoliberal. (DE RUEDA y otros, 2013, p. 15)

Sienvolando – Eloísa Cartonera

En este apartado nos proponemos abordar y caracterizar tanto los colectivos de arte político como las editoriales cartoneras. Particularmente se tomará un caso de cada uno para dar cuenta de algunas características que creemos importantes a la hora de hablar de estos sujetos en términos políticos.

Como ejemplo de colectivo de arte político, nos centramos en *Sienvolando*, colectivo artístico que nació en la ciudad de La Plata. La aparición de este tipo de grupos culturales en la ciudad de La Plata coincidió con la crisis política e institucional del 2001. Así, en un contexto de crisis político – social y de deslegitimación de la política aparecían y se desplegaban otras formas de militancia y canalización política. En esta última década han aparecido, desaparecido, se han reagrupado y mutado muchos colectivos artísticos, manteniendo formas, modos de ser y un accionar común.

Sienvolando se forma en el año 2002 entendiendo la expresión e intervención artística como una herramienta para intervenir en la realidad social. Dentro de la trayectoria de los integrantes del grupo es interesante el hecho de que antes de conformar el colectivo, muchos de los chicos ya estaban insertos en otro tipo de experiencias de sociabilización colectivas, como eran talleres de títeres, murgas y también algunos venían de otras experiencias muralistas. El grupo llevó a cabo distintas articulaciones con diferentes organismos, con los cuales desarrolló trabajos en conjunto. Por ejemplo, podemos nombrar a la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI), el Centro Social y Cultural Olga Vázquez, los obreros de la fábrica textil Mafissa, el sindicato docente SUTEBA, la realización del Mural con Autoconvocados contra el SIDA en el Centro Cultural Favero, entre otros. Era un grupo heterogéneo en tanto no todos provenían de las ramas artísticas y era un espacio abierto sin integrantes fijos, donde la forma de trabajo era autogestionada, colaborativa y horizontal. Si bien realizaron murales en el espacio público de la ciudad de La Plata, el grupo apeló a diferentes estrategias comunicativas, no sólo al mural.

Los temas que *Sienvolando* abordó en sus producciones fueron variados y de tinte socio-político: murales y/o intervenciones por la aparición con vida de Julio López[4] y Luciano Arruga[5]; fechas conmemorativas de asesinatos impunes o con tratamiento incompleto, por ejemplo el asesinato de Sandra Ayala Gamboa[6], los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán[7];

la defensa de la educación pública etc. Estas intervenciones se han localizado primordialmente (aunque por supuesto, no de forma exclusiva) en la zona céntrica de la ciudad de La Plata.

El colectivo se disolvió a mediados de 2009, luego de siete años de presencia en el espacio urbano platense. Sin embargo, no se plantea como una ruptura radical del grupo sino que la disgregación del colectivo de arte *Sienvolando* dio lugar a nuevos ordenamientos, nuevos lazos y redes, nuevos colectivos y artistas actuantes en el espacio público platense en distintas temporalidades y con distinta duración (LULI, PEC, Lumpen Bola, Luxor, Dani Lorenzo, Chempes, etc.). Es decir, es posible reconstruir redes de relaciones que se fueron armando y desarmando a lo largo de la última década.

En el caso del panorama de editoriales artesanales posterior a la eclosión de la crisis, la aparición de Eloísa Cartonera se erigió como un caso llamativo en el cual se daban cita tanto una evocación de las territorialidades y objetos propios de las marginalidades asociadas a la década de 1990 y al 2001, y como una reivindicación de estos hacia dentro del campo artístico. En este sentido, las propias palabras de los primeros integrantes de la editorial, desde su página web, establece que "comenzamos con la crisis de esos años, como algunos dicen "somos un producto de la crisis", o, "estetizamos la miseria", ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser", para luego definirse como un proyecto interesado en literatura Latinoamérica, vanguardista, border y marginal. El proyecto artístico-editorial-social consistía en comprar el cartón a los cartoneros y no a las grandes empresas, lo que implicaba no sólo el pago de un precio menor sino la voluntad de establecer un vínculo con los recolectores de cartón cuyo eco en la práctica sería obvio: la memoria del cartón recolectado, el hecho de adquirirlo como una materia que compone a la ciudad y que por tanto será parte estructurante en la construcción de sentido del libro de Eloísa Cartonera.

A partir de estos procedimientos, en torno a Eloísa Cartonera se generaron instancias de reconocimiento que implicaron la acepción de estos libros artesanales como representativos de una estética cartonera o marginal, terminología a la que no suscriben quienes los manufacturan. El programa de Eloísa Cartonera eminentemente cultural y social está aún en la actualidad enraizado en el fortalecimiento de una fuente de trabajo autónoma, horizontal y autogestiva,

rehúsa ser encasillado en torno a una supuesta estetización de un barrio pobre de la Buenos Aires periférica. No obstante lo expuesto, es clara su medular adopción de elementos propios de un determinado espacio/tiempo, en un signo que por reivindicarlos en el campo de la cultura, es parte también de un programa político. En este sentido, proyectan "darle existencia y perdurabilidad a aquello que estiman está siendo negado como es justamente ese otro cultural latinoamericano que ha poblado las calles de Buenos Aires, que la ha transformado y que gran parte de la sociedad no quiere ver". (ROLLE, 2013, p. 3) Asimismo, la relatividad de las credenciales del campo cultural y de las necesidades y recursos teóricamente inherentes a una práctica de gestión cultural también son operaciones que reflotan a partir de la tensión que implica la des-profesionalización de los haceres y la utilización de materiales precarios por parte de Eloísa Cartonera. Su accionar "extradisciplinar" en los términos de Holmes (2011) y que aludiría a la acción de llevar a cabo investigaciones estéticas rigurosas en campos y técnicas ajenos al campo del arte - en este caso trabajando en conjunto con los cartoneros para elaborar nuevas formas de gestión cultural - no hacen otra cosa que develar con claridad que es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. (HOLMES, 2011)

Para finalizar, cabe mencionar cómo las nuevas redes propiciadas por Eloísa Cartonera a partir de su relación –sobre todo en las redes sociales- con otras nuevas editoriales de la misma índole, son otra muestra de la construcción de redes heterogéneas en torno a las nuevas lógicas de acción invocadas por estas subjetividades políticas surgidas en torno a la crisis. Es claro cómo las manifestaciones artísticas han elaborado estrategias de cooperación y compromiso que, examinando las posibilidades de sus propios dispositivos, se inclinan hacia la proyección de críticas institucionales, investigaciones territoriales (ROLLE, 2013, p. 27) y reivindicaciones culturales y políticas.

Palabras finales

A partir de lo desarrollado, podemos inferir algunas reflexiones. Nuestro objetivo fue dar cuenta de subjetividades políticas asociadas al arte, suscitadas en torno al proceso de crisis política, social y económica de diciembre de 2001. Ello nos parece esencial a la hora de dar cuenta de modos de aproximación e intervención sobre lo público desde espacios no dedicados a la

política en términos tradicionales, dándole a su vez, visibilidad y entidad política a las prácticas artísticas dentro del análisis de la acción colectiva.

En segundo término, las acciones/producciones de los colectivos de arte político y de las editoriales cartoneras nos permiten observar diferentes recursos, lenguajes expresivos y dispositivos de politización que articulan las innovaciones en el campo del arte con un rol dinamizador de las lógicas sociales, propiciando la articulación de formas de subjetividad política en el espacio público urbano. En este sentido, las intervenciones urbanas, murales y performances y la producción de libros cartoneros no resultan fáciles de deslindarse respecto de su entorno, ya que su manifiesta referencia al contexto espacial y temporal que les es propio articula una forma de politicidad que impide entender a la obra por fuera de su contextualidad.

En cuanto a la noción de subjetividades políticas asociadas al arte, retomamos los aportes de Mouffe y Rancière para pensar dicha articulación. De más está decir, que en esta propuesta realizamos un acercamiento a ambos autores, lo que nos parece viable para pensar las prácticas en análisis, ya que consideramos que un posicionamiento teórico afín a los mismos, posibilita la comprensión y crítica de los modos en que las prácticas artísticas se enlazan con los grupos sociales, cualquiera sea la finalidad última de este enclave. Así, la acepción de la política en un entorno de conflictividad antes que en un espacio de consensos allanados de toda discusión real, es la que provee la posibilidad de revisar de qué modo las prácticas artísticas se hacen eco de lo social; si la estética se refugia en ámbitos sociales colectivos pero despojados de cualquier forma de conflictividad, reflexionando por fuera de las condiciones sociales en las cuales se interna, o si por el contrario instaura creativamente sus relaciones y regímenes discursivos en un plano de disputa, que obviamente será político.

Notas

1 Esta distribución de lugares, identidades y espacios, de lo que es visible y lo invisible es lo que Rancière denomina división de lo sensible. Por ello, la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible introduciendo sujetos y objetos nuevos, haciendo visible lo invisible a través de la creación de disensos

2 Al respecto, dice Varesi: "Partimos del 2001 con un principio de crisis orgánica, donde la clase dirigente devino meramente dominante, lo cual se evidenció en la escalada represiva y la instauración del estado de sitio. Esta crisis orgánica no alcanzó su sentido pleno, en tanto no emergió una fuerza antagonista alternativa surgida de la subalternidad con capacidad de conformar una *voluntad colectiva* y fundar un nuevo bloque histórico. La heterogeneidad de las

demandas y de sus portadores, logró encadenamientos suficientes como para alcanzar a la delimitación provisoria del adversario ligado en torno al significante vacío: "que se vayan todos" que alcanzó para golpear la hegemonía vigente pero mostró sus limitaciones para fundar un "nosotros". Así, el *carácter inconcluso de la crisis orgánica* se vincula al carácter igualmente inconcluso del *sujeto-pueblo* en formación". (Varesi, 2013: 373)

3 Las acciones denominas "escraches" tienen por objetivo señalar, evidenciar y hacer públicos los lugares de residencia de genocidas de la última dictadura, poniendo de manifiesto a su vez, el grado de impunidad de la justicia, teniendo en cuenta las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y el indulto firmado por Menem.

4 Julio López, desaparecido desde octubre de 1976 hasta junio de 1979 durante la dictadura del ´76, desapareció por segunda vez el 18 de septiembre de 2006, luego de la condena de Etchecolatz. Habiéndose derogado las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Miguel Etchecolatz fue el primer acusado por genocidio. López era querellante en la causa y un testigo clave, ya que sus declaraciones involucraban a muchos militares y policías. Todavía hoy sigue desaparecido y no se sabe absolutamente nada de su paradero.

5 Luciano Arruga, desaparecido en democracia, el 31 de enero del 2009 fue secuestrado por la policía bonaerense en Lomas del Mirador, La Matanza, en represalia a su negativa de robar para la policía. Ninguno de los efectivos acusados fue procesado.

6 Sandra Ayala Gamboa, de 21 años llegó al país desde Perú en octubre del 2006. El viernes 16 de febrero del año 2007, bajo engaño, fue llevada por un hombre al edificio donde funciona un área gubernamental (en ese momento Rentas de la Provincia de Buenos Aires), en pleno centro de la ciudad de La Plata, en horas de la tarde, a una supuesta entrevista de trabajo. Con el correr de las horas y como no regresaba a la pensión donde vivía, su novio acude a la Comisaría Primera para denunciar su desaparición. Sin embargo, la comisaría no actuó, sólo lo hizo una semana después cuando fue hallado su cuerpo con signos de violación, golpiza y ahorcamiento.

7 El 26 de junio de 2002, en una jornada de protesta llevada a cabo por organizaciones de trabajadores desocupados para conseguir un aumento general del salario, una duplicación del monto de los subsidios para los desocupados, más alimentos para los comedores populares, etc., se cortó el Puente Pueyrredón y los principales puentes de acceso a la Capital Federal. El reclamo fue reprimido por un operativo del cual participaron más de 400 efectivos. Fue la primera vez que actuaron conjuntamente las tres fuerzas federales (Gendarmería, Prefectura, Policía Federal) y la Policía bonaerense. Durante estos hechos murieron dos chicos: Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Este hecho tomó el nombre de la Masacre de Avellaneda. El 17 de mayo de 2005 comenzó el juicio, por el cual siete policías fueron condenados, entre ellos el comisario inspector Alfredo Fanchiotti y el cabo Alejandro Acosta, principales responsables materiales, quienes fueron condenados a cadena perpetua. Sin embargo ninguno de los responsables políticos recibió condenas.

Referencias

ARDITI, Benjamin. Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011, Revista *Debate Feminista*, Ciudad de México, año 23, v. 46, p. 146-169, 2012.

BERGEL, Martin y FORNILLO, Bruno. Siete puntos para un balance de la rebelión popular argentina de 2001. *El Rodaballo*: revista de política y cultura, año 12, n. 16, p. 36-40, 2006.

BOTTO, Malena. La concentración y la polarización de la industria editorial. En: DE DIEGO, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina* (1880-2000). Buenos Aires / Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, p. 209-250, 2007.

CAMPIONE, Daniel y RAJLAND, Beatriz. Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante. Novedades y continuidades en su participación y organización en los conflictos. En: *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires: CLACSO, 2006.

DE RUEDA, Maria, FELIZ, Marina y URTUBEY, Federico. Nanomedios, estéticas colaborativas y redes sociales. Aproximaciones al estudio de la cultura visual en tres organizaciones comunitarias vinculadas a los conflictos sociales de la Argentina. *IX Jornadas Nacionales de Investigación en arte en Argentina, organizado por el Instituto de Historia del Arte argentino y americano* (Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata, 12 y 13 de septiembre, 2013). Disponible en http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/jornadas.html. Acceso en abril, 2014.

HOLMES, Brian. Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. 2007. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es. Acceso en 8/4/2014.

IÑIGO CARRERA, Nicolás y COTARELO María Celia. Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina. En GATENO G. (coord.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina.* Buenos Aires: CLACSO, 2006.

MARTÍNEZ, Pablo. ¿De qué otra cosa podríamos hablar… hoy? En *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2012.

MOUFFE, Chantal. Pluralismo artístico y Democracia radical, 1997. En Acción Paralela #4. Disponible en http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm. Acceso en abril, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Política, policía, democracia.* Santiago: LOM, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museo de Arte contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

ROLLE, Carolina. El barrio de Constitución en la poética cucurtiana: en espacio para la diversidad cultural latinoamericana. *Artes y humanidades*, vol. II, Edición, n 7, 2013. California – U.S.A.

SVAMPA, Maristella,. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Taurus, 2005.

SCHORR, Martín y WAINER Andrés. Argentina: ¿muerte y resurrección? Notas sobre la relación entre economía y política en la transición del 'modelo de los noventa' al del 'dólar alto'. *Realidad Económica*, Buenos Aires, n. 211, IADE, 2005.

VARESI, Gastón. *Hegemonía y acumulación en el gobierno de Eduardo Duhalde, 2002-2003* (En línea), 2012. Trabajo presentado en VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ ev.2322/ev.2322.pdf. Acceso en abril, 2014.

VARESI, Gastón. *Modelo de acumulación y hegemonía en la Argentina post-convertibilidad, 2002-2008*, 2013. Memoria Académica. FAHCE-UNLP. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/ tesis/te.807/te.807.pdf. Acceso en abril, 2014.

Ver-o-Peso: corpo espalmado em submundos de Belém do Pará*

*Cilene das Mercês Barreto Nabiça***

*Raphaella Marques de Oliveira****

RESUMO: Este trabalho é consequência do acaso. Dos encontros cotidianos ocorridos na maior feira a céu aberto da América Latina. O Ver-o-Peso. Que junto ao centro histórico e comercial que o rodeiam, protagoniza cenas da cidade de Belém, no Pará. Descritas aqui em foto.grafias. Narrativas do dia a dia dos lugares que poucos conseguem enxergar no Ver-o-Peso e em sua imensidão. Lugares guardados em Submundo[s] de um Corpo Espalmado. Aqui, o objetivo é relatar as experiências etnográficas de passagem – que tomam os sujeitos de perto e de dentro – vividas nesses ambientes, por meio de imagens verbais e não-verbais que fundem descobertas/proposições de conceitos e experimentações poéticas em foto e grafia.

PALAVRAS-CHAVE: Ver-o-Peso, corpo espalmado, submundo

* N.Ed.: Em respeito à intenção das autoras, foram mantidas todas as soluções gráficas e de pontuação presentes no original.

* Cilene das Mercês Barreto Nabiça é mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte (ICA), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Com Especialização em Ensino das Artes na Educação Básica pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Graduada em Educação Artística, com ênfase em Artes Plásticas, pela UFPA e em Ciências Sociais pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Pesquisa sobre a relação Cidade – Estética – Problemas Sociais, com reflexões que utilizam a intermidialidade (principalmente as linguagens da fotografia, do vídeo e da música aleatória). E-mail: mututi@bol.com.br.

* Raphaella Marques de Oliveira é mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte (ICA), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFPA. Pesquisa sobre a relação Corpo – Estética – Cidade, em reflexões poéticas que atravessam os campos da Arte, Comunicação e Filosofia. E-mail: raphissima.jornalista@gmail.com.

Observação: Este é um texto coletivo, que reúne as pesquisas realizadas individualmente por cada autora. Parte deste trabalho está inserida na dissertação: "Ver-o-Peso – A Obra: Trabalho, Imagem e Som", de Cilene Nabiça. Outra parte compõe o caderno de escritos e afetos (dissertação): "[:]ver-o-peso: _poesia em postais do[s] submundo[s]", de Raphaella Marques de Oliveira.

ABSTRACT: This work is the result of chance. Of everyday encounters occurred in the biggest fair in Latin America. The Ver-o-Peso. That the historical and commercial center surrounding it, star in scenes from the city of Belém, Pará. Described here photo.graphs. Narratives the everyday places that few can see in the Ver-o-Peso and in its immensity. Locations saved in underworld[s] of the flattened body. Here the goal is to report the passage ethnographic experiences – taking subjects near and inside – lived in these environments, through verbal and non-verbal images blowing discoveries/ propositions of concepts and poetic experimentation in picture and spelling.

KEYWORDS: Ver-o-Peso, flattened body, underworld

Belém, rio-cidade. Abraçada pelo rio Guamá, adormecido na baía do Guajará. RuraUrbano. Amazônias. Desde o século XIX guarda o principal centro comercial daqui. O Ver-o-Peso. Que hoje estende às pessoas o significado de estar à margem da cidade.

A fama do título é ainda mais antiga. No século XVII era Casa de Haver o Peso. Posto de fiscalização portuguesa, em um alagadiço sobre o rio Piri _rio que não era rio_ Igarapé hoje aterrado na urbe, enterrado na história. Era Belém a sede das capitanias. A ela chegavam os produtos para haver o peso: controle de quantidade e pré-distribuição do material a ser comercializado.

Para chegar à doca do Ver-o-Peso daquele século XIX, só com a repartição extinta. A Casa fora arrendada e no meio do século o local transformado. Além de ver o peso e constatar que era *vero*, o peso, agora já se vendia ali mesmo a mercadoria. Peixe fresco, a princípio_

O tempo passou. Feira tomou corpo. Criou fama. Múltiplos seres. Funções outras. Negociação de todo modo. Organização coletiva própria. Cenários em turnos. Tempos e Espaços diversos. Fenômeno urbano resultado do texto e da escritura da cidade. É preciso ler na mensagem: homem: acontecimento coletivo: relações sociais com o espaço: [re]significações.

Em 1977 o Ver-o-Peso foi tombado. Características arquitetônicas, urbanísticas e paisagísticas com reconhecimento institucional[1]. Ponto para o cartão-postal. O turista agradece [!] Palácios, igrejas, casarios, docas de embarcações e fortificações, mercados e logradouros de influência europeia *envelhecendo sem dignidade. ruas antigas com seu tímido sorriso cariado*[2].

, divisor das águas e do asfalto, do trânsito urbano e do rio e da [des]ordem construída internamente pelos seus diversos territórios. O Ver-o-Peso é hoje um complexo. Emaranhado de

espaços, identidades, produtos. Complexidade para além de sua estrutura física. Para uns, ambiente de circulação, consumo ou exotismo[3]. Para outros, construção silenciosa de relações sociais significativas. Afetividades. Identificações peculiares a cada sujeito que por ele transita. Por vezes, reafirmação do ser num jogo de poderes –

Doca de Embarcação, Feira Livre, Mercado de Carne, Mercado de Peixe, Feira do Açaí. Geograficamente aglutinados. Um a extensão do outro. Alcançando também o Centro Histórico da cidade [:] Museus, prédios públicos[4] municipais e estaduais, caminhos de vendedores ambulantes. Camelôs do reconhecimento social, marreteiros[5] de sobrevivências –

: É tanta gente. Tanto calor. Tanta água. Tanto cheiro. Tanto bate-palma. Tanta intimidade. Tanto apelido. ,tinha que ter mais de um nome, uá![6]

–Desce mais uma cerveja! –Traz o camarão! –Olha que o sol tá indo! –E a terceira divisão? –Não, o meu Leão[7], não! [e assim a gente vai anoitecendo no Veropa...][8]

Ao mais que longe de um simples ponto comercial ou mercado de bairro. Está no centro da cidade. Transfere ao plano simbólico o fato de estar entre o centro e a campina[9]. E dividir a nova da cidade velha[10].

Por entre suas trilhas, dispersam-se os odores das comidas, dos animais, dos matos, das essências, dos ofícios, das madeiras, dos sons, dos resmungos, das medicinas. Rezingas de memória e patrimônio_ As famosas vendedoras de ervas. Os trabalhadores informais e todo tipo de produto. Os conhecedores dos inúmeros peixes da região. Os pratos que combinam o açaí a todo tipo de comida, típica ou não[11]_

[...]

, mas esta é uma busca por mundos além do que, e de quem, se vê.

[...]

o Pulso. a Pele. os Braços e as Pernas daqueles.

Ver-o-Peso: maior feira a céu aberto da América Latina. Mercado livre.

Ver-o-Peso: por si só um lugar de passagem, um ambiente onde as relações comerciais são predominantes. E há negociações por todo lado. _Há infinitos ofícios e modos de fazer que estão demarcados nos vários chãos, que se estendem em calçadas, que margeiam o itinerário da Pedra[12], que ancoram as embarcações assoberbadas da fartura produzida pela região.

O trabalho nasce antes mesmo do lugar Ver-o-Peso. Nasce à beira da praia[13], agora inexistente. No primeiro núcleo urbano da Amazônia[14]. No primeiro vestígio de porto. Na primeira necessidade de ancorar.

Etnograficamente se adentra à feira, percebe-se as negociações, os trabalhos, as transações. E mais que isso [–] ao longo dos percursos opta-se por construir os próprios caminhos, que permitem observar os sujeitos, suas falas e atividades diárias, seus comportamentos e conflitos.

: uma *etnografia de passagem*. Que guia a atravessar as várias esferas e conduz a um necessário *estar perto e dentro* desse corpo, provando de seus tecidos, órgãos, ossos, emoções.

Sim, esse Corpo. Descoberto, desvelado durante as passagens por lá. Por corredores labirínticos, subescritos na cidade que os abriga.

[proposição de conceitos inscrita na vivência mesma dos tais Ver-o-Pesos.]

Passagem_estado de translucidez.

,que ao mesmo tempo se mostra e transparece, causando em meio à turbulência da feira estranhamento nos sujeitos pesquisados e pesquisantes. Um Ver-o-Peso em diluições, que permite penetrar em seus estados e sentidos múltiplos num distanciar-se / aproximar-se do comum, das sensações e fruições, atravessando fronteiras, reagindo ao que está ante ao sentido liminal[15].

Corpo_Espalmado.

, a feira e a imensidão que a contorna - centro comercial e histórico de Belém-Pará : metaforização de um corpo espalhado, multiplicado : espaço/ lugar físico, orgânico, subjetivo : espaço/ corpo urbano e humano : espaço estilhaçado de histórias e memórias; espaço/corpo/margem de transições e fronteiras borradas : ambientes mundanos e plurais : margeados de odor, sentidos, silêncios, vozes, ruídos, umidescências, transições, transgressões, suores, pulsações, sofreguidão. Movente, tal qual um conceito em constante formação.

Submundo[s]_por onde se espalma aquele corpo.

, não o que pudesse estar abaixo, por critérios de geografia, classe econômica ou *status* social.

, sim o que está [sub-]escrito: subscrito. do que não dá para perceber nos cartões postais da cidade, ou apreender numa rápida espiada pela feira, ou interpretar sem liberdade de pensamento.

Ver-o-Peso e seu centro comercial contêm a imensidão não-verbal da urbe [:] significações escondidas em corredores de uma feira, de um grande complexo de negociação, de corpos urbanos do dia da noite da madrugada. Submundo[s] de um Corpo Espalmado.

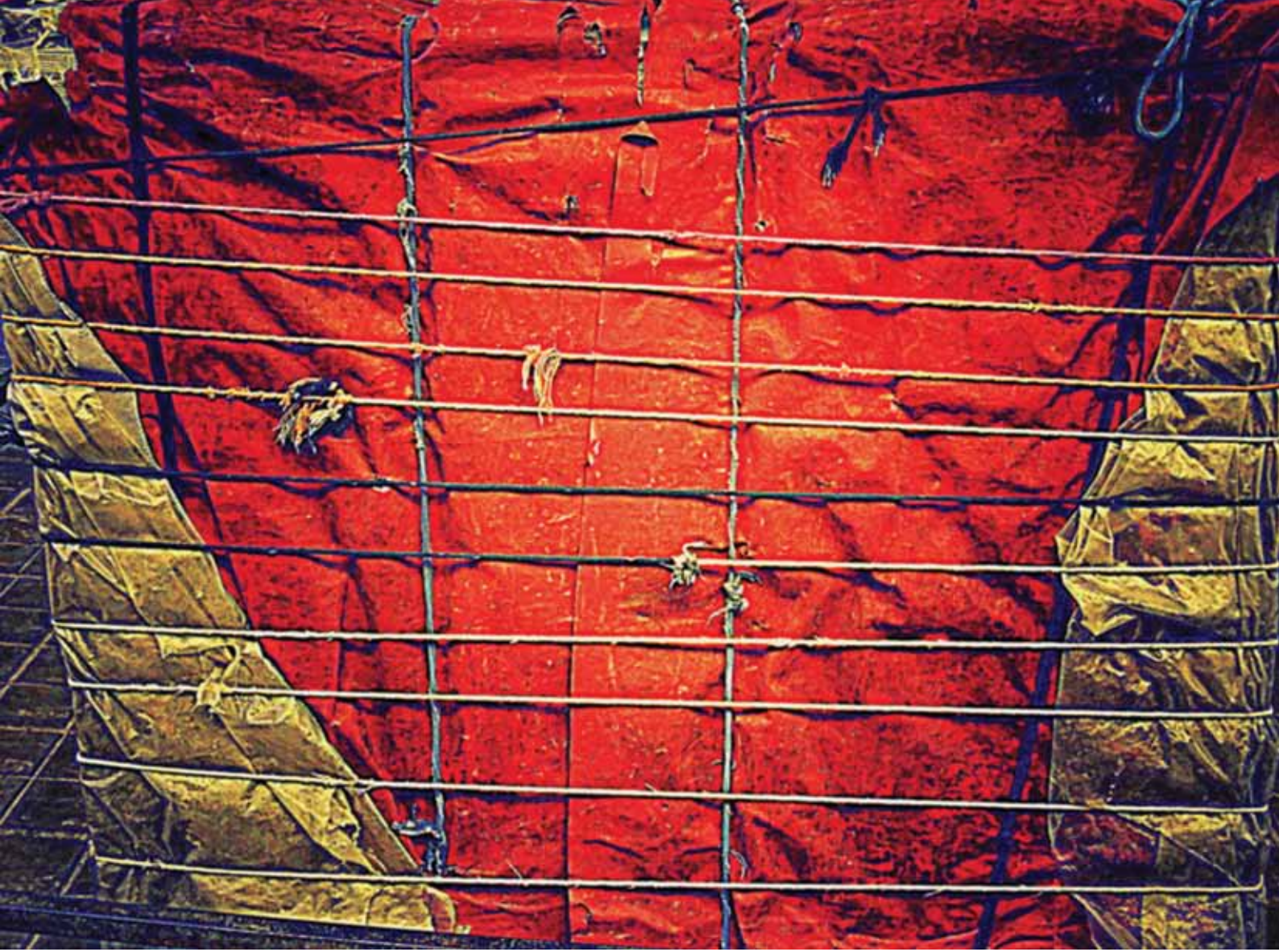
aqui, intimidades do rio, da cidade, do descobrir o outro. da dos outros com a feira, o trabalho informal, as valas, os ratos, as pichações, as vísceras de animais, os subempregos, as mandingas, a prostituição, os vícios.

entre imagens foto-gráficas de encontros quaisquer no Ver-o-Peso.

Foto.Grafias

Cilene Nabiça
Movimento nas barracas da Feira Livre do Ver-o-Peso, 2013.

[:] *tamo* há quatro meses aqui na Feira Livre,
mas já trabalhamos vendendo comida lá na Feira do Açaí.
minha irmã e eu fomos criados com a venda da feira,
a mãe também.
desde os 16 anos dela ajudando minha avó.
hoje a mãe *tá* com 43 anos [!].
eu comecei com 11 anos, já *tô* com 28.
mas a gente fica aqui no máximo por mais dois anos.
não gosto do ambiente daqui , nem de trabalhar com cerveja.
_é muita prostituição.
aqui tem de tudo [...], mas a gente só vende cerveja...
quem quiser comer ou se divertir de outra forma não é com a gente!
_vou juntar mais dinheiro
e abrir minha loja de tecido no Comércio.
ainda não deu pra fazer porque tive que comprar um carro pra família.
isso aqui é só um quebra-galho mesmo –



Cilene Nabiça
Caixote de vendedor ambulante coberto com lona de proteção, 2014.
Centro Comercial de Belém, imensidão do Ver-o-Peso

eu vendo aqui no ver-o-peso porque aqui é muito bom.

é muita gente, é animado...

_ai, já andei pra caramba... *tô* tão cansada...

–posso sentar aqui com vocês?

[...]

eu vendo *pras menina das barraca* e também tenho outra freguesia

mas essa foi a primeira calcinha vendida hoje!

_andei o dia todo e só agora alguém comprou.

[...]

olha, pra vocês pararem de perguntar, eu vou falar uma coisa:

[:] aqui tem que tomar cuidado

não só vocês, mas eu

se eu falar alguma coisa, no outro dia é facada, terçadada [...]

e não é só à noite, é o dia todo [!]

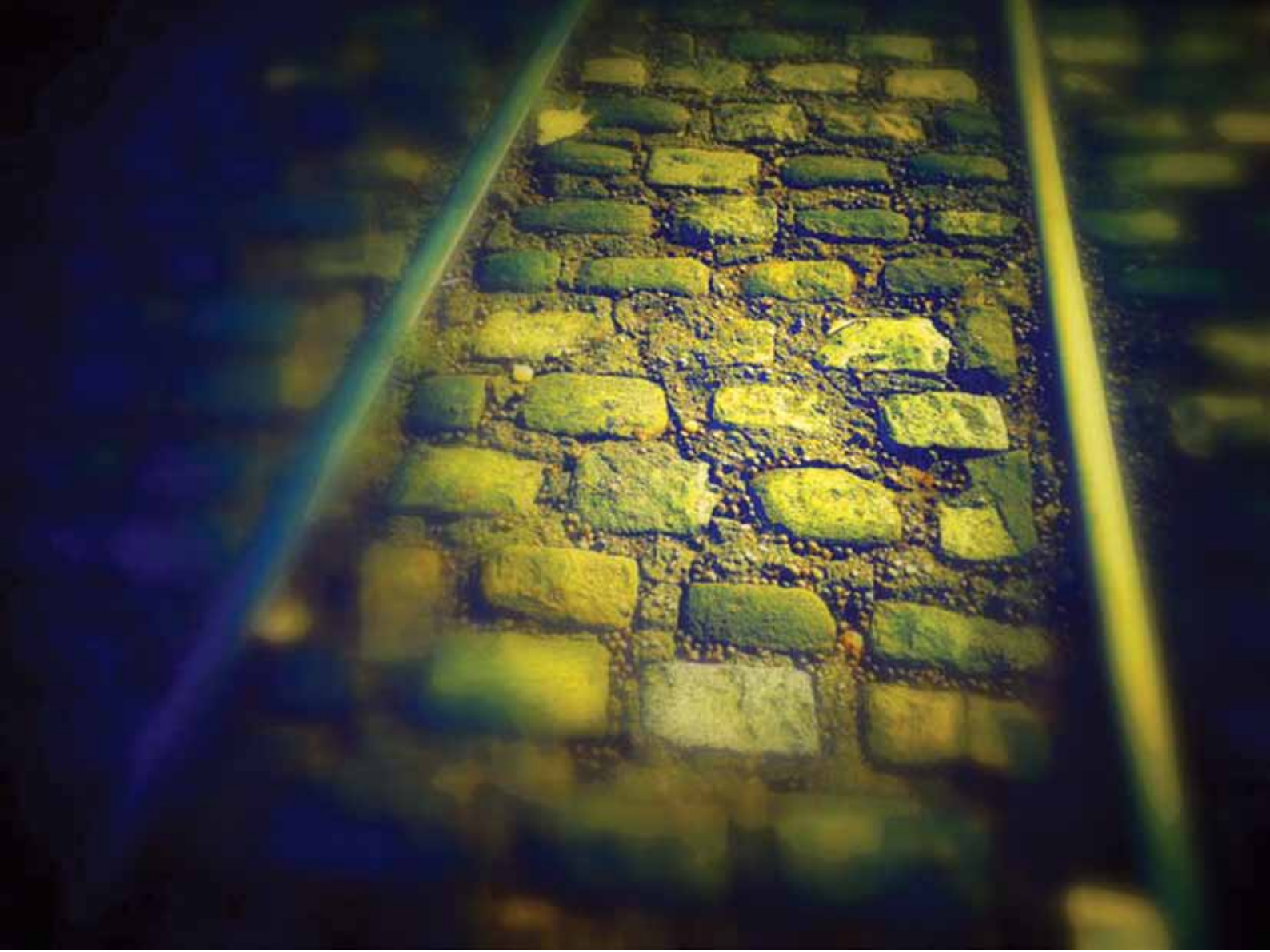
_tem sempre algum fiscal

_se *tu falar*, tem quem veja!

sim, mas deixa eu ir...

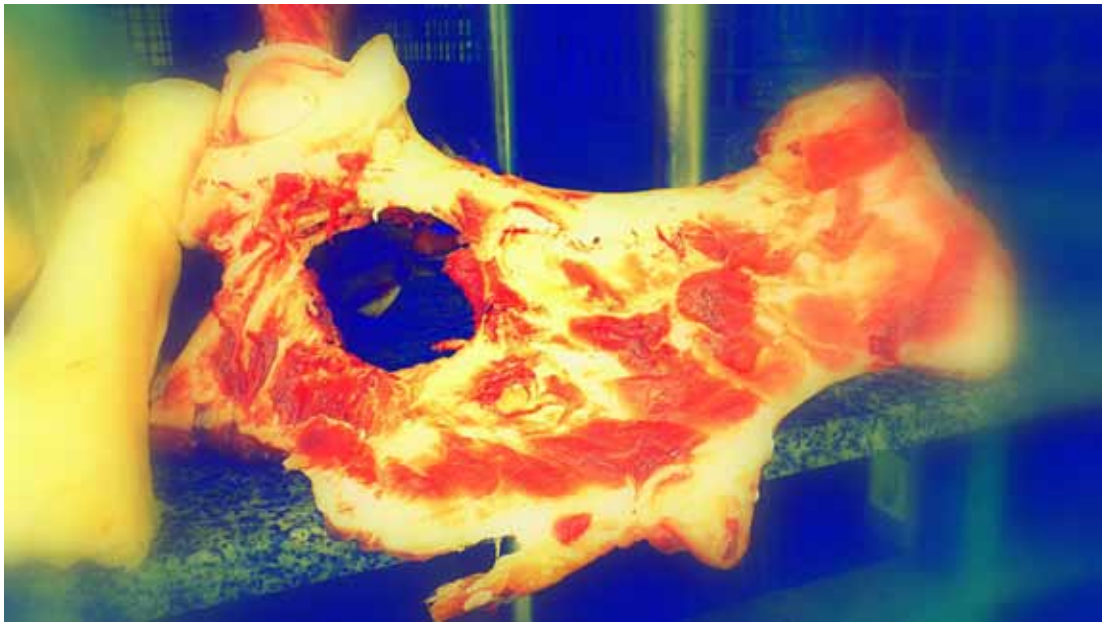
– vocês já sabem o esquema, então... [?!]

tchau, desculpa o incômodo! –



Cilene Nabiça
Chão da Feira do Açaí, entre ladrilhos, trilhos e caroços de açaí, 2014.

meu nome é Antônio Cícero.
mas só minha mãe me chamava assim...
quando comecei a ir pra rua,
os *muleque* me apelidaram de Uxi.
depois que caí na vida, comecei trabalhar, ganhar meu dinheiro,
ter moral com a rapaziada, ganhei mais um apelido: Peri.
menina, *tô* com 63 anos, e sou marinheiro de coração.
[já me aposentei da Marinha Mercante, que agora tá só na lembrança.]
hoje só exerço os meus ofícios: _amar o mar, a bebida, as mulheres.
vem comigo que tu *vai* conhecer todas as línguas desse mundo.
inclusive a minha –



Cilene Nabiça
Carne exposta em balcão do Mercado de Carne, 2013.

[rapidinho, [:] conversa de bueiro!]

[:]

– ai, *tô* cansada dele, mas foi o único que eu arranjei hoje!

pior que ele não quer me largar! é cliente, sabe?!

tu não *tem* cara de quem tem cliente, por isso que *tô* falando pra ti....

_não dá mais pra mim a noite, tenho que me aposentar.

já comecei a encaminhar minha sobrinha.

ela vai dar o jeito dela de fazer esse pé de meia!

mas *vamo* voltar porque senão o outro vai estranhar [!]

_ai, tá na hora é d'eu me apaixonar...

[mas esquece o que te falei!] –

Cilene Nabiça
Corredor de barracas no Centro Comercial de Belém, imensidão do Ver-o-Peso, 2014.

[...] *tás* ficando doida, mana?

[~~]

pode *vim* aqui sim, freguesa, que a gente trabalha é com mato *mermo*!

num ouve essa daí que ela acha que é muito chique [...]

_*tu vende* o quê, então, mana?[!]

ora, se o pessoal vem atrás da gente querendo erva...

isso é mato, sim!

eu sou erveira-mateira [!], que nem a minha mãe!

agora vê, se essa Socorro, que tá aqui faz é tempo, diz que não vende mato,

_como é que fica a nossa fama???

Notas

1 Tombamento realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. O Conjunto Arquitetônico e Paisagístico do Ver-o-Peso e áreas adjacentes - incluindo a Praça Pedro Segundo, o Boulevard Castilhos França, o Mercado de Carne e o Mercado de Peixe – é reconhecido em Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Tombo Histórico; e Tombo das Belas Artes. Importante destacar que a mesma área é tombada pelo município de Belém, sob a denominação de Centro Histórico de Belém, este ocorrido apenas em 1994.

2 *Ruas vazias.* Em: PAES LOUREIRO, João de Jesus. Obras reunidas. São Paulo: Escrituras, vol. 1, 2000, p. 280-281.

3 Um dos valores agregados ao Ver-o-Peso e que o transformou em produto turístico conhecido internacionalmente.

4 Nas proximidades do Ver-o-Peso e centro comercial estão situados: Prefeitura Municipal de Belém, Ministério Público do Estado, Poder Judiciário, Assembleia Legislativa do Estado do Pará, Tribunal Regional Eleitoral.

5 Vocabulário regional, equivalente a *camelô*.

6 Palavra existente no dialeto *Cametaês*, típico do município de Cametá, na região do Baixo Tocantins, no Pará. Uá, segundo o Cametaês: interjeição, equivalente à *fazer o quê?*.

7 Apelido dado pela população a um dos clubes de futebol mais tradicionais do Pará, o Clube do Remo, que tem como maior rival o Paysandu Esporte Clube.

8 Apelido dado ao Ver-o-Peso pela própria população.

9 Centro [ou Comércio] e Campina são dois bairros da cidade de Belém que abrigam juntos o maior núcleo comercial/financeiro e cultural da cidade. No entanto, especificamente a palavra Campina é tratada neste trabalho a partir de sua etimologia, para fazer referência *àquilo que não é povoado e é relativo ao campo*, em contrapartida à ideia de centro, como *lugar de maior movimento*.

10 A contraposição de ideias entre *nova* e *cidade velha*, neste caso, diz respeito à divisão entre o bairro da Cidade Velha – o mais antigo de Belém e que está na imensidão do Ver-o-Peso – e o restante da cidade, que se modernizou ao longo do tempo.

11 Ver-o-Peso, dados oficiais: 8 setores; 873 feirantes, cadastrados e ambulantes; 1.320 barracas. Mas para os feirantes, eles são aproximadamente 1.500. Reflexo do habitual conhecimento popular. [Secretaria de Comércio da Prefeitura de Belém – SECOM e Comissão de Feirantes]. Ver: LEITÃO, Wilma Marques (org.). *Ver-o-Peso*: estudos antropológicos do mercado de Belém, 2010.

12 Segundo Wilma Leitão, a Pedra do Peixe do Ver-o-Peso "é onde o pescado é desembarcado *in natura* e comercializado por atacado no meio de muita lama e gritaria [...] quando amanhece o dia e se encerram as negociações do pescado a Pedra é lavada e, dependendo da época do ano, no mesmo lugar podem ser expostos alguns outros produtos para venda no atacado, como abacaxi, melancia, banana ou cachos de pupunha que são produtos que ocupam muito espaço. Ou ainda principalmente durante o período que antecede o Círio, lá são depositados os galhos da mandioca e se inicia as atividades de "pelar", isto é, retirada de folhas de maniva que, depois de moídas, vão ser a base de um dos principais pratos típicos paraenses, a maniçoba." (LEITÃO, 2010, p. 27-29)

13 A Praia compunha a paisagem original e testemunhou a construção do Forte do Presépio em 1616. A perda da praia se deu ao longo da evolução histórica e urbana de Belém com intensa ocupação e reconfiguração de sua orla. Essa "transformação se deu pela atuação do Poder Publico através dos poderes militares e religiosos – no processo de urbanização, com obras de aterramentos, saneamentos, rampas, trapiches, docas, portos, edificações, logradouros ." ARRUDA, Euler Santos. Porto de Belém do Pará: Origens, Concessão e Contemporaneidade. Rio de Janeiro, 2003, p. 11-12. Disponível em: <http://fauufpa.files.wordpress.com/2012/03/eulersantosarruda.pdf>.

14 A fundação de Belém pelos portugueses em 12 de janeiro de 1616 é marcada com a construção do Forte do Presépio às margens da Baia do Guajará. Nele, a cidade nasceu e se expandiu definindo o primeiro núcleo urbano na Amazônia brasileira.

15 A partir da Teoria de Liminalidade, de Victor Turner, o sentido de liminal aqui é deslocado para a compreensão da globalização e das identidades culturais. Por liminal entende-se o espaço de comunicação intercultural, ou situações fronteiriças ou limítrofes; Bhabha (1994) aborda o espaço liminal com relação à interculturalidade; Shields (1991) compreende liminal como espaço intermediário. (LIE, 2009, p. 4-5)

Referências

Livros:

CASTRO, Edna. *Cidades na Floresta* (org.). São Paulo, Annablume, 2008.

LEITÃO, Wilma Marques (org.). *Ver-o-Peso:* estudos antropológicos do mercado de Belém. Belém: NAEA, 2010.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, vol. 1, 2000, p.280-281.

TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1987.

Periódicos:

LIE, Rico. Espaços de comunicação intercultural. *Revista Elementa. Comunicação e Cultura*. Sorocaba, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-45, jan./jun. 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* v. 17, n. 49, 2002.

Livros *on-line*:

ARRUDA, Euler Santos. *Porto de Belém do Pará:* Origens, Concessão e Contemporaneidade. Rio de Janeiro, 2003, p.11-12. Disponível em: <http://fauufpa.files.wordpress.com/2012/03/eulersantosarruda.pdf>. Acessado em 15/03/14.

DICIONÁRIO PAPA XIBÉ. Cametaês. Pará: 2008. Disponível em: <http://artepapaxibe. wordpress.com/dicionario/>. Acesso em 02/11/13.

Periódicos *on-line*:

IPHAN. Ver-o-Peso: conjunto arquitetônico e paisagístico (Belém-PA). Disponível em: < http://www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_arque.gif&Cod=1484>. Acesso em 20/07/13.

MERCADO VER-O-PESO, Belém, Pará. Biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco. DF: 2010. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_ content&view=article&id=768&itemid=1>. Acesso em 20/07/13.

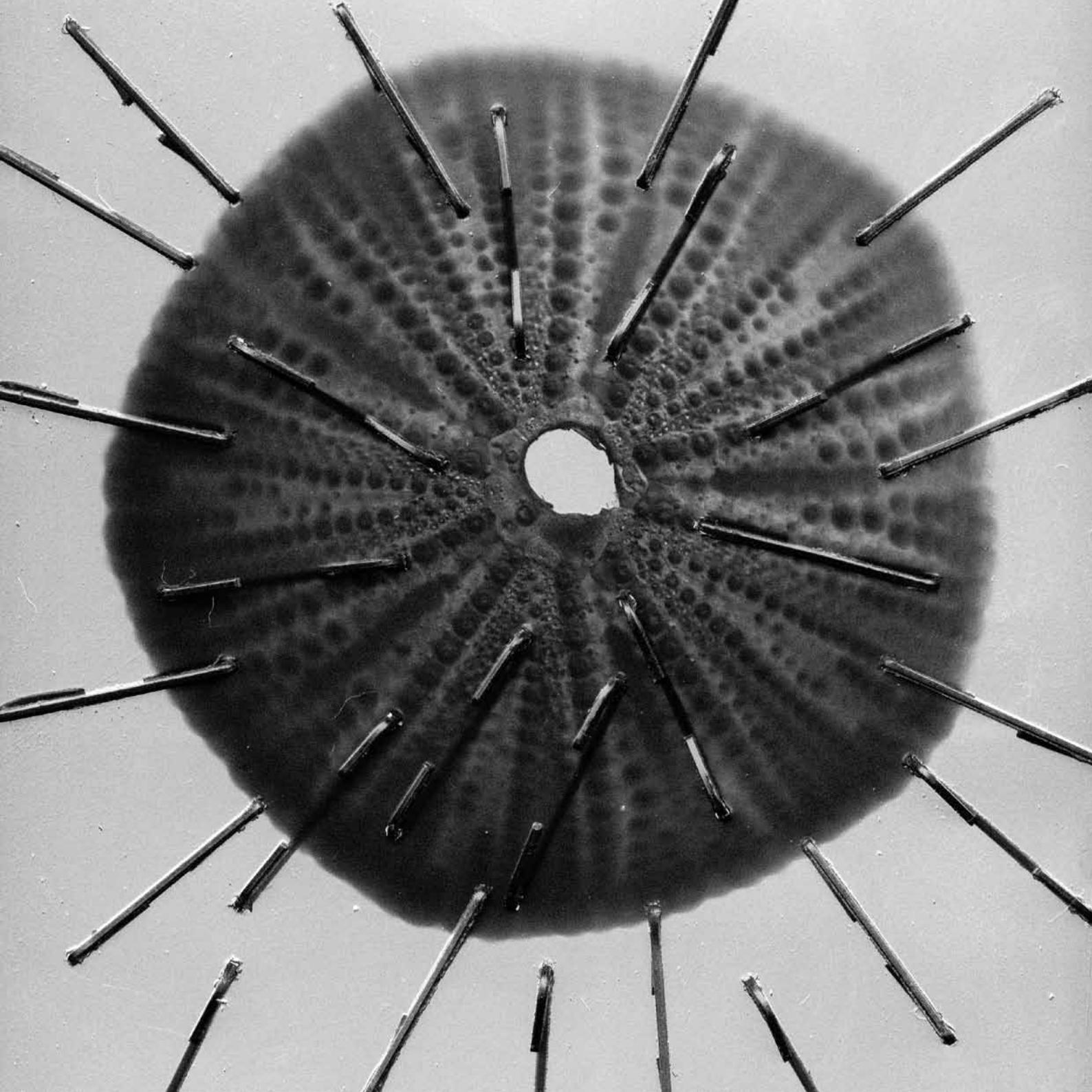
VER-O-SITE. O mercado e a história de Belém: um pouco da história do Ver-o-Peso. Centro de Memória da Amazônia. Universidade Federal do Pará. PA: 2010. Disponível em: < http://www.ufpa.br/cma/verosite/historico.html>. Acesso em 08/01/14.

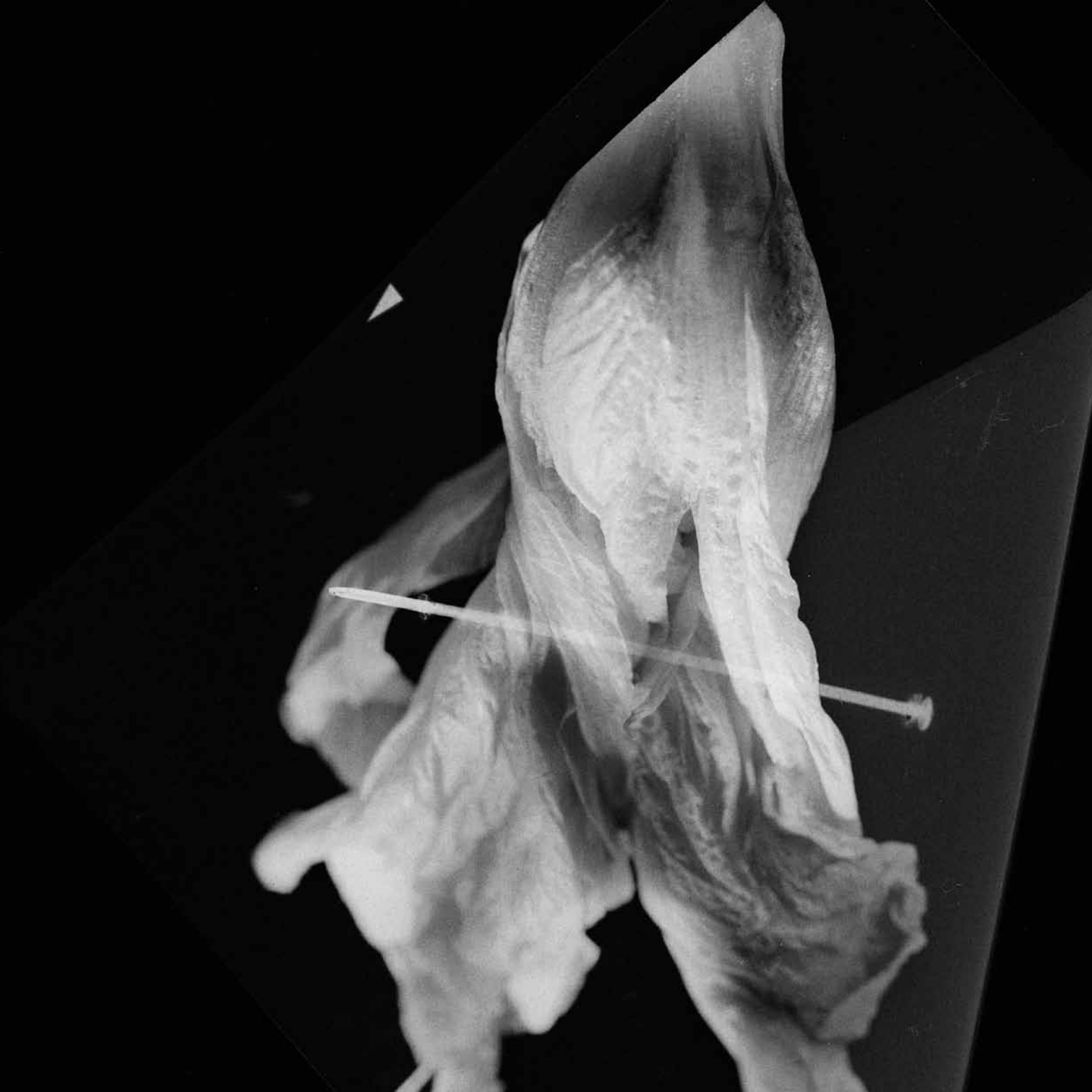
página do artista

Edu Monteiro*

Veladas, 2014.

*Edu Monteiro é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: edu@fotonauta.com.br





entrevista

Uma entrevista com Grant H. Kester*

*por Tim Stott***

O crítico e historiador de arte Grant H. Kester tem se dedicado à pesquisa das práticas de arte socialmente engajada, da cultura visual de movimentos de reforma norte-americanos e das relações entre o político e a teoria estética. Entre os anos de 1990 e 1996 ele foi o editor de artes visuais e de *media-art* do periódico *Afterimage*. Grant H. Kester tem uma vasta produção de ensaios e de livros, sendo os mais recentes *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004) e *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Duke University Press, 2011).

Em 2006 Grant H. Kester foi convidado a visitar Dublin, Irlanda, pelo projeto City Arts para realizar uma conferência sobre suas pesquisas recentes. Alguns dias mais tarde, em 11/6/2006, ele foi entrevistado por Tim Stott para o periódico *Circa.*

Tim Stott: Para começar, retomemos o que você falou anteriormente sobre haver uma mudança de paradigma. Você poderia descrever as características básicas desta mudança?

Grant H. Kester: Esta mudança está ocorrendo em dois níveis relacionados. Primeiro, há uma mudança na direção de abordagens colaborativas ou coletivas na arte contemporânea. Segundo, há uma mudança na direção de experiências participativas baseadas no processo, distantes do que eu descreveria como um modo "textual" de produção no qual o artista

*A entrevista foi originalmente publicada na edição de outono de 2006 (número 117) da *Circa Art Magazine*.

** Tim Stott é crítico de arte atuante em Dublin, Irlanda. O autor agradece a Ed Carroll e Jane Speller da City Arts pela colaboração na realização da entrevista e ao próprio Grant H. Kester por generosamente compartilhar seu conhecimento.

realiza um objeto ou um evento que é posteriormente apresentado ao espectador para decodificação. Esta mudança é evidente através de uma grande variedade de práticas, desde obras neoconceituais, no formato das bienais, de artistas como Rirkrit Tiravanija e Thomas Hirschhorn, a projetos reconhecidamente mais "ativistas" de grupos como Park Fiction e Ala Plástica. A amplitude dessa mudança é algo raro. Durante a década de 1980, a última vez em que trabalhos ativistas estiveram em foco no *mainstream* do mundo da arte, havia óbvias diferenças metodológicas entre os projetos colaborativos de grupos como o Act-Up, Group Material ou Border Arts Workshop e a reconhecida vanguarda representada pela pintura neo-expressionista e pela apropriação pós-moderna, os quais permaneceram monoautorais e bastante tradicionais em termos de meios.

Hoje, é mais difícil determinar as fronteiras entre a arte socialmente comprometida e a vanguarda em artistas do *mainstream* como Hirschhorn, Santiago Sierra e Liam Gillick trabalhando no espaço público, participando de redes sociais e assim por diante. Isso gerou certa ansiedade entre críticos e curadores que se identificam com o modelo canônico da arte de vanguarda que domina a crítica contemporânea e que tem suas raízes na aproximação entre o pós-minimalismo e a teoria continental[1]. Poderíamos dizer que as preocupações com o espaço público e com as redes sociais que motivaram a arte ativista atravessaram um processo de apropriação perversa. Neste processo, as tradições de arte ativista foram submetidas a uma reificação conceitual e transformadas em antítese moralizadora e ingênua à arte avançada, cosmopolita e autorreflexiva apresentada no circuito das bienais. Essa tática funciona em toda as divisões que, de outra forma, separam uma figura como Nicholas Bourriaud de um de seus críticos mais sérios, Claire Bishop. Isso é sintomático de uma luta para limitar a atual proliferação de práticas artísticas dentro de uma narrativa que privilegia a obra de arte como uma espécie de máquina desconstrutiva cuja função primordial é simbolizar ou instigar um deslocamento terapêutico de identidades tradicionais.

Tim Stott: Além disso, como consequência dessas mudanças você detectou essa tendência ao artista hifenizado – o artista-participante, o artista-ativista e assim por diante. Com tantos hífens, como você demarca um espaço autônomo no qual essa obra pode ser feita? Você falou sobre a autonomia tradicional do objeto de arte ou do artista como um criador privilegiado, mas agora você afirma que autonomia está relacionada com a "permeabilidade da arte" ... Você pode elaborar a respeito?

Grant H. Kester: Vou tentar descompactar esse argumento sobre autonomia. Eu gostaria de afirmar que a principal função da arte muda drasticamente no período moderno. Já em meados do século XIX, a arte começou a abandonar sua tradicional função de transmitir e idealizar formas dominantes de poder, fosse religioso ou secular, e começou a assumir o papel de rompê-las ou desestabilizá-las. Esta postura agonística transformou a autocompreensão da arte, sua ontologia, bem como os tipos de conhecimento que produz. Em primeiro lugar, a arte moderna começou a definir-se a si mesma em oposição, ou como negação, de certas características identificadas com a cultura dominante. No início, esse "outro" havia sido fornecido pela pintura acadêmica e mais tarde tornou-se a cultura de consumo. No período pós-Segunda Guerra Mundial a arte contemporânea estava suficientemente institutionalizada e capitalizada de maneira que sua sobrevivência já não estava em jogo. A ameaça exterior, anteriormente representada pelo salão de belas artes ou pelo kitsch, foi internalizada gerando ansiedades acerca da proliferação de tendências impuras dentro da própria arte contemporânea. Michael Fried estabeleceu esse padrão através de seu ataque à "teatralidade" da arte na década de 1960, mas esses receios têm sido manifestados desde então relacionados à instalação, à performance e à arte ativista. Esta abordagem se presta a uma atitude de higienização por parte da crítica, que deve defender a arte da contaminação: o medo de que a arte perca sua identidade específica caso se torne demasiadamente permeável a outras áreas da cultura.

A segunda característica desse modelo agonístico envolve a relação da arte com o espectador. A resposta mais adequada para a obra de arte não é mais a veneração ou o respeito, mas o desconforto, a ruptura ou um desarranjo sem precedentes dos sentidos. Eu escrevi sobre este assunto em outra oportunidade em termos de um modelo "ortopédico" da estética no qual a arte visa melhorar as capacidades cognitivas ou perceptivas do espectador, que como sempre necessita de correção. Eu diria que estas provocações geralmente carreiam uma função afirmativa: verificar a autoimagem pré-existente das audiências do mundo da arte. Ou elas são consumidas retoricamente à medida que o espectador se identifica, de modo autoelogioso, com a posição de sujeito do artista em vez de se identificar com o espectador implicitamente infeliz. De fato, as pessoas se aproximam do espaço de arte exatamente para esse tipo de provocação; a ruptura é, de certa forma, esperada e mesmo saboreada. O que está acontecendo hoje, em minha opinião, é um certo desencanto com os parâmetros existentes das práticas de vanguarda e uma tentativa de rearticular a especificidade do estético em relação ao espectador e a outros modos culturais e políticos.

Tim Stott: Na verdade, isso parece ser uma via de mão única. Mas há ainda a questão da autonomia. Foi alegado, por Bourriaud em particular, que as obras relacionais ainda retêm uma espécie de autonomia formal. E é isso que lhes dá espaço de manobra: os artistas podem usar redes dispersas para se mover em áreas anteriormente indisponíveis para eles, mas eles mantêm a autonomia ao longo do processo em razão dessa mudança em seu trabalho entre as funções utilitária e estética. Esta mudança permite que os participantes vejam o que eles estão fazendo como uma forma a ser empregada em diferentes situações.

Grant H. Kester: Isso me parece uma formulação oportunista; ela replica essencialmente a discussão antiga de que a arte de vanguarda realiza uma função ótica, permitindo que os participantes assumam alguma distância crítica às convenções existentes para ver o que era natural como contingente e sujeito a mudanças. Porém, a noção de distância é mais complicada do que isso; há uma tendência em promover o colapso da distância cognitiva necessária para desnaturalizar e reimaginar a realidade social na distância discursiva e institucional que separa arte de uma determinada situação social ou política. O meu ponto não é que a arte não seja mais autônoma. É simplesmente que a natureza desta autonomia, em relação ao social e ao político, está sendo renegociada. As oposições binárias que definiram a arte de vanguarda no passado (arte *versus* kitsch ou o político, o artista *versus* o espectador) já não são tão atraentes para os jovens profissionais. É claro que você teria que começar uma discussão sobre o que o "político" ou o "social" significam na atualidade, mas vamos pegar o projeto do Park Fiction em Hamburgo como exemplo. Temos política com um "P" maiúsculo na medida em que eles estão lidando com as disputas em torno do controle do valioso espaço urbano. A abordagem tradicional insistiria que a arte deve isentar-se de uma participação direta. Ela pode encorajar uma contemplação criticamente autorreflexiva da situação política que pode revelar motivações ideológicas não admitidas na disputa, e assim por diante, mas é proibida uma participação aberta nos circuitos do poder político e econômico que estrutura o próprio processo do empreendimento.

Park Fiction
Park Fiction St. Pauli, Hamburg, 2005.
Hamburgo, Alemanha
(Fonte: http://park-fiction.net/)

Os membros do Park Fiction não se afastam do político, mas eles também não promovem o colapso completo da separação entre o estético e o político. Eles operam através de um princípio que eu nomeio como *adjacência*. Ou seja, eles trabalham ao lado ou em conjunto com sistemas políticos por meio de uma repromulgação paródica do planejamento que jamais teria um efeito pragmático. Eles não começam por assumir uma posição agonística ou de enfrentamento baseada no confronto direto: marchando nas ruas ou demarcando espaço, chamando o inimigo. Em vez disso, eles operam através do deslocamento do político através do cultural. Eles não aparecem na cena para anunciar sua intenção de lutar contra os empreendedores imobiliários ou para desafiar a propriedade privada, mas seu trabalho, ao final, acaba por ter esse efeito. Eles alcançaram isso através de um entendimento muito sutil da permeabilidade

relativa do cultural e do político, que se tocam e que interagem um com o outro. Como Park Fiction revelou, no Hofenstrasse "arte e política fizeram um ao outro mais argutos".

Tim Stott: Mas somente pela fricção de uns com os outros e, para tanto, é necessário que eles se mantenham separados.

Grant H. Kester: Separados, sim, mas ao mesmo tempo conectados. Esta ambivalência é manifestada na natureza imprecisa da identidade do artista: artista/projetista, artista/jovem trabalhador ou artista/não-artista.

Tim Stott: De muitas maneiras, como crítico ou historiador cultural, ou seja lá como você queira abordar, o material já está lá. Por exemplo, Jacques Rancière fala sobre a política sendo teatral, realizada em locais adequados: é uma questão de instalar um palco improvisado, improvisando e apropriando personagens, parodiando autoridades e assim por diante.

Grant H. Kester: Mas Rancière ainda opera dentro de uma noção de vanguarda bastante convencional. Em uma recente troca de cartas, a crítica Claire Bishop conclui com uma citação do livro *The Politics of Aesthetics*[2] de Rancière, no sentido de que a arte política "adequada" deve ter como premissa de "uma choque perceptual ou sensível provocado... pelo incomum, pelo que resiste à significação." Isto não é propriamente uma reivindicação inovadora, dada a longa história de alienação e de estranhamento da retórica das vanguardas. Embora concorde com a avaliação de Rancière da necessária tensão entre o estético e o político, penso que ele não compreendeu a mudança decisiva na forma com que a autonomia está sendo redefinida em relação ao espectador; o movimento se afasta da retórica de ruptura e provocação em favor de uma troca ampla e duradoura.

Tim Stott: Mas, de acordo com Alain Badiou, não são exatamente esses acontecimentos que surgem sem aviso prévio de dentro de uma determinada situação que, em seguida, fornece pontos de condensação para quem se identificar e se mantiver fiel a eles? Não consigo ver oposição entre um evento e uma troca ampla realizada por aqueles que a constroem: estritamente falando, sem este último, a primeira não existe. Tudo isso me parece bastante adequado para o Park Fiction: identidades improvisadas em jogo; o preenchimento do vazio de poder que este jogo revela; a fidelidade a uma série de revelações ou eventos. E se é uma questão de autonomia, esta não é alcançada através da marcação de um campo de jogos, primeiramente por nomear, e em segundo, por permanecer fiel ao jogo?

Grant H. Kester: Isso é útil na medida em que continua, mas é o mesmo que dizer que a obra de arte-como-acontecimento tem a capacidade para catalisar novas percepções e novos modos de pensamento em uma determinada situação. Isto é comparável às afirmações de Rancière acerca da autonomia relativa da arte. Eu concordaria com ambos sem reservas. O trabalho árduo, no entanto, envolve a questão de como, precisamente, essas novas percepções são catalisadas, e como definimos autonomia em práticas específicas. Além disso, a própria linguagem do "evento" carreia certas conotações de simultaneidade: o evento como um encontro singular, temporalmente condensado, conscientizante. Este é o legado da geração de pensadores franceses que têm dominado a teoria da arte anglo-americana nas duas últimas décadas. Para o bem e para o mal, eles tendem a universalizar os acontecimentos de maio de 1968, em toda sua imediatidade mítica e espontaneidade, como o único modelo aceitável para todas as transformações políticas subsequentes. Acho que o que exala do projeto do Park Fiction em Hamburgo, e de projetos do Ala Plástica na Argentina, Huit Facettes Interacion no Senegal e Jay Koh em Mianmar, é melhor compreendido através da linguagem do processo e de um senso expandido do tempo.

Ala Plástica
AA Project (Argentine), 2000.
(Fonte: http://museumarteutil.net/projects/aa-project/)

Tim Stott: Você também mencionou novos conceitos de trabalho: trabalho como um processo estético, alongado no tempo, não teleológico mas inconclusivo ...

Grant H. Kester: Eu acredito que duração e trabalho estão conectados na prática colaborativa. Tradicionalmente, o trabalho foi representado de três formas na arte moderna. Primeiro, temos o trabalho como espetáculo, de *Stonebreakers* de Courbet a *Workers Who Cannot Be Paid* (2000) de Santiago Sierra. Aqui o corpo trabalhador é apresentado ao espectador como um tipo de afronta calculada. Em seguida, temos o trabalho simbólico, do movimento Arts and Crafts por exemplo, no qual o objeto bem elaborado é entendido como o registro de um protesto contra a mediocridade desumanizante da produção em massa. Finalmente, temos o trabalho semântico. Este é o trabalho que é exigido do espectador, uma vez que ele é confrontado com a obra de arte "difícil". O espectador deve trabalhar com os obstáculos semânticos e cognitivos introduzidos pelo artista e, no próprio esforço de decodificação da obra, uma nova subjetividade é produzida; elas se tornam mais vigorosas e autorreflexivas.

Gustave Courbet
The Stone Breakers, 1849 (destruída na 2ª Guerra Mundial). óleo sobre tela, 165 x 257 cm (Fonte: http://commons.wikimedia.org/)

Santiago Sierra
Workers Who Cannot Be Paid, 2000.
Kunst Werke, Berlim, Alemanha
(Fonte: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art) ou (Fonte: http://www.santiago-sierra.com/)

Penso que há uma quarta forma de conceitualizar o trabalho que é evidente em algumas práticas artísticas colaborativas. Ou seja, um tipo de co-laboração que se dá na práxis compartilhada e que tem a capacidade de transformar a consciência de seus participantes e de revelar novas formas de estar juntos. Ela ocorre através das trocas hápticas e discursivas que se desdobram nesses projetos, muitas vezes ao longo de um período de meses e até mesmo anos. Isso também é responsável pela proliferação do "workshop" como metodologia, que vemos nos projetos de Huit Facettes, Ala Plástica e outros. Não podemos contar com as suspeitas habituais da teoria crítica para prosseguir esta linha de análise devido ao privilégio da simultaneidade e ao implícito repúdio da duração na tradição pós-estruturalista. Esta é uma questão que estou trabalhando no projeto do meu próximo livro. Ela requer uma rearticulação da noção de trabalho para além da tradição produtivista que recua até Locke.

Tim Stott: E isso tem a ver tanto com proximidade quanto com produtividade.

Grant H. Kester: Sim. De fato proximidade é uma palavra sobre a qual tenho pensado muito ultimamente: a proximidade dos corpos no espaço.

Tim Stott: É contagiosa, de alguma forma. Esta co-laboração marca um ritmo de imitação e de variação, em torno do qual o grupo se organiza. Ela também alivia o desconforto habitual do toque recíproco e da proximidade de estranhos. Mas este processo de imitação rítmica não é necessariamente da ordem da interação tranquila e acolhedora; ele pode facilmente ser ruidoso e volátil, como quando uma multidão se reúne.

Grant H. Kester: Certamente. Ela demanda a participação da psicologia na investigação acerca das formas pelas quais o corpo carrega traumas, assim como da bioestética. Ao mesmo tempo, este "micro" nível de análise precisa ser combinado com algum entendimento de como esses projetos se relacionam às mudanças políticas amplas. Aqui é especialmente relevante a perigosa bifurcação entre as formas de solidariedade baseada na fé religiosa ou no nacionalismo, por um lado, e o excessivo egoísmo estimulado pela ascensão do neoliberalismo por outro. O que significa pensar coletivamente hoje? Este contexto torna estas experiências colaborativas particularmente atraentes.

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 N.T.: Cabe lembrar que a entrevista foi realizada em Dublin, Irlanda.

2 N.T.: A publicação original em francês teve o título *Le Partage du sensible: Esthétique et politique* (2000) e foi traduzida para o português sob o título *A partilha do sensível: estética e política* (2005).

artigos

Taxonomia como procedimento

*Marcos Bonisson**

RESUMO: O artigo *Taxonomia como procedimento* foi adaptado de um dos capítulos da dissertação de mestrado do autor intitulada *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): experiência em campo ampliado*, concluído no curso de mestrado em artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF) entre 2011 e 2013. A pesquisa foi baseada no vasto legado do artista em obras, escritos, filmes, gravações e, em especial, nos arquivos do Projeto Hélio Oiticica (PHO). O texto aborda tópicos interligados que conduzem objetivamente para a experiência seminal de Oiticica em Nova York. Desde seus procedimentos taxonômicos às ideias que perpassam o que o artista designou inicialmente de *Newyorkaises* e mais tarde por *Conglomerado*. As informações apresentadas aqui refletem sobre aspectos da linguagem inconsútil de Hélio Oiticica.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica, taxonomia, Nova York

ABSTRACT: The article *Taxonomy as procedure* was adapted from a chapter of the author's Master´s dissertation entitled "Hélio Oiticica in New York (1970-1978): Experience in Expanded Field", from the Master´s program at the University Federal Fluminense (PPGCA-UFF) attended between 2011 and 2013. The research was based on the artist's vast legacy of works, writings, films, audio recordings and, specially, from the Projeto Hélio Oiticica (PHO) archives. The text approaches interconnected subjects that objectively lead to Oiticica's seminal experience in New York, from his taxonomic procedures to the ideas that permeate what the artist designated initially as *Newyorkaises* and later *Conglomerado*. The information presented herein reflects upon aspects of the seamless forged by Hélio Oiticica.

KEY WORDS: Hélio Oiticica, taxonomy, New York

* Marcos Bonisson é mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), artista e professor. E-mail: marcosbonisson@gmail.com

O que viram meus olhos foi simultâneo;
o que transcreverei sucessivo, pois a linguagem o é.
-- Jorge Luis Borges, *O Aleph*

Taxonomia é um termo grego que significa, na atualidade, a ciência que classifica os seres vivos. Em sentido expandido pode significar a classificação de tudo que existe e se manifesta no campo da linguagem e do conhecimento. O ato de classificar remonta à história do próprio ser humano em sua contínua dinâmica de aprendizado e tem sido um vasto campo de estudo da epistemologia e da linguística estrutural. Aristóteles foi o primeiro grande cientista-taxonomista a empreender um problemático projeto de classificação de todos os seres vivos a partir de sua distinção entre "seres com sangue" e "seres sem sangue". Embora seu empenho taxonômico de classificar para melhor conhecer seja inequívoco, o conhecimento disponível à época era limitado. No auge do iluminismo, sistemas classificatórios foram dispositivos cruciais para todos os saberes. Porém, o fundador da taxonomia científica foi Carl Von Linnaeus, "taxonomia de Linnaeus" que elaborou no século XVIII um preciso sistema classificatório com *sistemática* e *nomenclatura* para a identificação padrão dos organismos vivos.

A mente humana organiza o conhecimento através de complexos sistemas classificatórios, assim como a bioinformática tem conduzido pesquisas avançadas no ilimitado campo de emulações binárias tendo o apoio de métodos taxonômicos. Com efeito, a pulsão de nomear e classificar parece estar no cerne da curiosidade humana, não somente na área da ciência, mas também no campo da poética. Em seu livro *Vertigem das Listas,* o semiólogo Umberto Eco aponta a ancestral ação de listar, nomear e classificar como procedimento estético. Da lista inesgotável de criaturas divinas na *Teogonia* de Hesíodo à descrição minuciosa de navios na *Ilíada* de Homero, pulsa o impulso do poeta em listar sua matéria catalogada:

> O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira [...] Há um momento em que Homero deseja transmitir a sensação da imensidão do exército grego (no canto II do poema). E também passar a sensação daquela massa de homens que os troianos aterrorizados veem se enfileirar à beira mar naquele mesmo instante. Primeiro ele tenta uma comparação, mas nenhuma metáfora o socorre e ele pede auxílio às musas [...] E decide, portanto, nomear apenas os capitães e os navios. Parece um atalho, mas esse atalho toma 350 versos de seu poema. (ECO, 2010, p. 17)

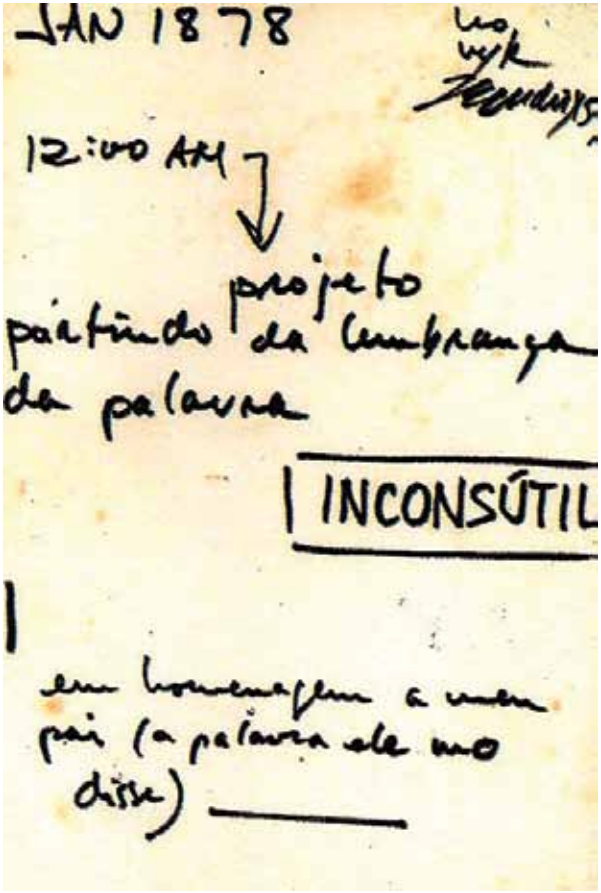
A taxonomia da matéria poética muitas vezes é tão importante quanto o poema que é elaborado a partir dela. Na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, a classificação estrutural se dá por um extenso número de lugares e personagens encontrados nos três círculos principais visitados pelo narrador. Os números impressionam. O poema épico e teológico de Alighieri tem cem cantos distribuídos em 14.233 versos, divididos em três livros (Inferno, Purgatório, Céu), nos quais cada um desses estágios é composto por nove círculos, totalizando vinte e sete círculos. Cada livro termina com o terceto em rima utilizando o vocábulo *stelle* (estrela). Por sua vez, *Os Lusíadas*, a narrativa épica de Camões, está estruturada em 8.816 versos decassílabos que narram em detalhe as proezas ultramarinhas do herói luso Vasco da Gama. A epopeia camoniana faz-se valer de um sistema classificatório de narrativas mitológicas que são adaptadas para descrever a grandeza do povo lusitano.

Em todas as linguagens das artes, sistemas taxonômicos têm sido empregados como matéria-prima a ser moldada para a produção de sentidos. O impulso compulsivo em descrever listas minuciosas de coisas, seres e lugares está presente em clássicos da literatura universal, como, por exemplo: a extensa lista de nomes de demônios em *A queda dos Anjos Rebeldes de Milton*; o elenco de substâncias malignas usado pelas bruxas de *Macbeth* de Shakespeare; o imenso acúmulo de objetos insignificantes que povoam a gaveta da cozinha de Leopold Bloom em *Ulisses* de James Joyce; os aromas e fedores da Paris do século dezoito, descritos em *O perfume* de Patrick Süskind; as inúmeras pessoas e lugares nos romances de Proust; a imensa ordem alfabética de bichos e insetos em *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais; o *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, projeto inconcluso de uma coleção extraordinária de imagens com pouco ou nenhum texto; as trinta mil páginas da história da nobreza mundial, compiladas e comentadas por Santiago, mordomo da família Moreira Sales, no filme *Santiago* de João Moreira Salles**;** e a famosa lista indizível de tudo que há no universo, com todas as coisas e seres vistos simultaneamente por todos os ângulos existentes em *O Aleph* de Borges. Note-se que esses grandes escritores, em seus exercícios de descrição, jamais se contentaram com o sentido do termo *et cetera*. Se o signo verbal pode operar listagens tão extensas, as artes visuais são capazes de executar incontáveis índices no campo da descrição imagética: todos os seres estranhos que povoam em estrutura triádica na pintura *Jardim das Delícias* de Bosch; a multidão de figuras celestiais que gira em movimento concêntrico na *Assunção da Virgem* de Antonio Corregio; o infinito exército otomano que ataca as muralhas de Constantinopla em

A Tomada de Constantinopla de Jacopo Palma; a extensa coleção de tipos americanos nos retratos fotográficos de Diane Arbus; todos os objetos de cor vermelha inseridos na instalação *Desvio para o Vermelho* de Cildo Meireles; a excepcional representação em detalhes de *O Martírio dos Dez mil Cristãos* de Albrecht Dürer; as fotos de jornais apropriadas e transformadas em serigrafias da série *Desastres* de Andy Warhol; o monumental inventário como uma tipologia fotográfica de caixas d´água e indústrias desativadas na Alemanha do casal Becher; o colecionismo de coisas diversas, meticulosamente composto nas caixas-objeto de Joseph Cornell; o virtuosismo pictórico das formas humanas em *A batalha de Lepanto*, de Andrea Michieli; o esquema indicativo dos moldes málicos para o *Grande Vidro* de Duchamp; o extraordinário arquivismo de matéria diversa do trabalho do artista Artur Bispo do Rosário; as descrições detalhistas e listadas de George Perec em seu romance *Vida, Modo de Usar*; ou ainda, as coisas não listadas comumente nas colagens em papelão *Estudos-Listas*, parte de meu próprio trabalho. De uma forma ou outra, consciente ou não, há sempre um esquema taxonômico dizível na produção de arte contemporânea.

> Sabe-se que o ato de rotular e descrever objetos em listas foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se têm notícia nas civilizações alfabetizadas, figurando como procedimento mais elementar advindo da influência da escrita nas operações cognitivas. [...] Listas administrativas, funerárias, literárias, religiosas são encontradas em várias culturas antigas, sendo que algumas delas – como as tábuas sumérias, por exemplo – já funcionam como uma espécie de protodicionários ou enciclopédias embrionárias. (MACIEL, 2004, p. 20)

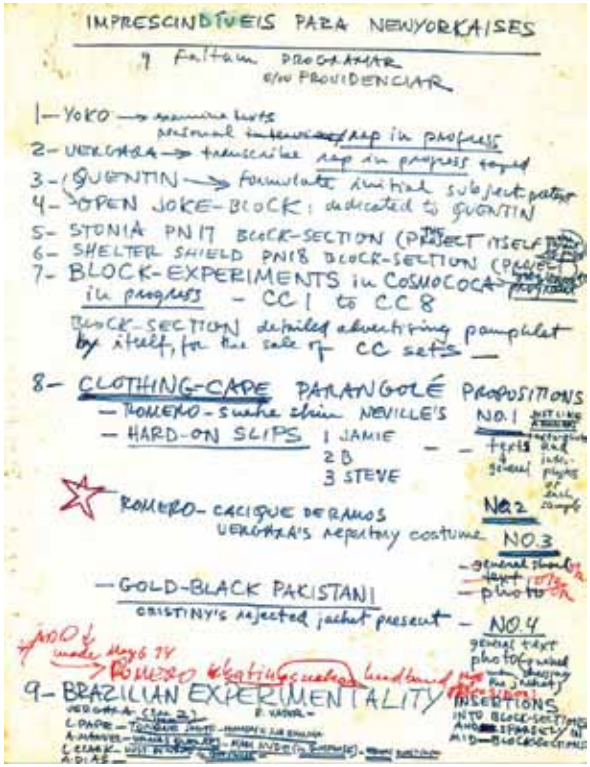
Entretanto, na poética de Oiticica a taxonomia como procedimento se torna vital para que sua linguagem interdisciplinar se manifeste. Roberta Camila Salgado relatou em entrevista concedida ao autor no ano de 2001 que, quando jovem, Hélio havia sido assistente de pesquisa do pai no Museu Nacional do Rio de Janeiro. O trabalho do entomólogo José Oiticica Filho consistia em pesquisar e classificar as diferentes espécies de insetos acondicionadas no acervo do museu. Além de importante pesquisador no campo da entomologia, contemplado com uma bolsa Guggenheim em 1947, Oiticica Filho foi também um grande artista-fotógrafo na tradição construtivista, formando com Geraldo de Barros, German Lorca, Athos Bulcão, entre outros, um potente núcleo modernista brasileiro de pesquisa visual que utilizava como suporte a fotografia em caráter experimental. (FIGUEIREDO, 2002, p. 53)



Hélio Oiticica
Inconsútil – "em homenagem a meu pai", 1978.
fac-símile
(Fonte: Luciano Figueiredo. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002, p. 53.)

Seu trabalho se inscreve na fronteira entre ciência e arte e deu-se essencialmente com manipulações e procedimentos fotoquímicos dentro de laboratórios fotográficos, onde suas invenções mais preciosas tomavam corpo. O cientista classifica uma nova espécie a partir de um paradigma de uma morfologia existente, obedecendo assim a uma lógica indiciária. Nesse sentido, o processo de classificação de famílias morfológicas é fundamental para a pesquisa e descoberta de novos organismos vivos. Pai e filho saíam metodicamente de casa muito cedo e eram monasticamente disciplinados em seus fazeres. A função do jovem assistente no museu era executar um inventário de caráter científico, ou seja, produzir, de acordo com

as instruções do pai, uma classificação precisa, em sistemática e nomenclatura, a partir desse vasto material morfológico acondicionado no acervo do museu. Hélio Oiticica utilizou por toda sua vida em seus projetos no campo das linguagens o aprendizado e a influência da metodologia científica de seu pai. É notável seu rigoroso sistema classificatório de coisas feitas e de coisas por fazer: fichas soltas, *notebooks*, textos com cópias em carbono, fotografias, filmes, xeroxes, agendas etc. Observa-se que esse esquema taxonômico tem sido a musculatura estrutural que proporciona a expansão semântica do corpo de sua obra: "É notório que o arquivista minucioso dessa trajetória foi o próprio Oiticica. Com seus inúmeros cadernos, blocos, folhas soltas, gravações, rolos de filme, plantas, projetos e fotos, ele foi um dos principais, se não o principal responsável pela permanência de sua obra." (COELHO, 2010, p. 16)



Hélio Oiticica
Lista de imprescindíveis para *Newyorkaises*.
fac-símile
(Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO)

Parangolé

P1 - Estandarte 1 : 1964
P2 - Bandeira 1 : 1964
P3 - Tenda 1 : 1964-65
P4 - Capa 1 : 1964
P5 - Capa 2 : 1964-65
P6 - Capa 3 : 1965 "Pedrera"
P7 - Capa 4 : 1965
P8 - Capa 5 : 1965
P9 - Estandarte 2 : 1965
P10 - Capa 6 : 1965
P11 - Capa 7 : 1966
P12 - Capa 8 : 1966 Capa da liberdade
P13 - Capa 9 : 1966
P14 - Capa 10 : 1966-67
P15 - Capa 11 (a liberdade vivemos) 1967 Capa Protesto
P16 - Capa 12 (estou possuído) 1967
P17 - Capa 13 (incorporo a revolta) 1967 Capa Protesto
P18 - Capa 14 (estamos famintos) 1967 Capa Protesto
P19 - Capa 15 Quasarchélia 1968
P20 - Capa 16 Oiteasa 1968
P21 - Capa 17 Nirvana 1968
P22 - Capa 18 Cactelestelásia 1968
P23 - Capa 19 Xoxôba 1968
P24 - Capa 20 Pumária 1968
P25 - Capa 21 Quevalula 1968
P26 - Faixa 1 (ensaio/pedra 90) 1967
P27 - Cabeleira 1 (Apropriação) 1968

FASE PARIS

Hélio Oiticica
Lista de *Parangolés*.
fac-símile
(Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO 0215.68-p59)

Entretanto, a taxonomia de índices em Oiticica é convulsiva, apresentando-se como um ideograma polimórfico que se transmuta em espasmos aguardando a consulta do artista que valora o seu sentido processual, sem um fim específico. Sua pulsão em registrar ideias e classificar referências é uma marca de sua verve e de afirmação do sujeito: "É necessário varrer de nossa ideia a tradicional diferenciação complementar entre sujeito e objeto, para poder espiar entre eles uma certa vertigem, uma fabulosa e perigosa oscilação". (RIVERA, 2009) Com efeito, o sujeito é indissociável desse fluxo de registros permanente que ressalta sua interação com o mundo-objeto que o cerca e conota, em todos os seus atos, as transformações de seus estados de invenção – plenitude inconclusiva de sua pesquisa. Dessa forma, os elementos classificados do mundo de HO se transmutam e podem ser ressignificados em outra coisa

no devir, oscilando em sentidos, a partir de sua significação primordial, sem a dicotomia de sujeito e objeto. O "sujeito-HO" opera seu inventário como procedimento interdisciplinar para produzir uma rede de significantes aberta à polissemia. Sendo assim, o arquivismo de Hélio gera híbridos e se torna uma *tabula rasa* sempre incompleta, ou um *programa in progress,* nomeação estratégica designada pelo próprio artista iniciada em Nova York.

Toda análise de uma estrutura, em qualquer área do saber, começa pela classificação de seus elementos separadamente para depois elaborar ou decifrar suas combinações. A linguística define essa ação de selecionar e combinar em dois eixos básicos que se cruzam continuamente: o eixo do paradigma e o eixo do sintagma. Essa operação determinante está presente em todos os discursos como traço constitutivo da linguagem articulada. Se tomarmos as definições esquemáticas de funções da linguagem em Roman Jakobson (JAKOBSON, 1991, p. 129), constataremos que Hélio Oiticica utilizou de forma recorrente duas funções jakobsonianas em sua obra: *a função referencial*, que embasa o sistema taxonômico de sua linguagem plástica, e a *função poética* que articula jogos de imagens ou proposições em signos elaborados de forma inovadora. Na função poética, apropriações e deslocamentos são meios frequentes para que o código do artista se manifeste e seja transmitido em contiguidade. Desse modo, é possível afirmar que a poética oiticiquiana é mais metonímica do que metafórica, principalmente em Nova York, quando o artista intensifica seu trabalho com imagens designadas por ele de "Repertório": "são imagens abertas meramente apresentadas, não diretamente concebidas como 'representação' de algo 'significante', mas como imagens de repertório poeticamente-dadas". (PROJETO HÉLIO OITICICA, 0413.71-p3) Assim, o cruzamento desse repertório de fotos, textos, recortes, filmes e imagens apropriadas torna-se paradigma referencial recorrentemente desarticulado e deslocado para formar novos sintagmas que só podem ser compreendidos sob o signo da contiguidade poética do artista. Em uma página solta (página 9) em um de seus *Notebooks*, Hélio copia à mão, com caneta de tinta verde, um trecho do livro *Semiótica e Literatura* de seu amigo Décio Pignatari, da "Coleção Debates", àquela época recém-publicado em São Paulo pela editora Perspectiva em 1974. O ensaio sobre linguística de Décio Pignatari parece mesmerizar o artista. Nota-se que o texto copiado não deixa de ser uma lista possível e quase infinita de possibilidades de junção de ações contrárias através do contínuo deslocamento de dois eixos que produzem o que nós compreendemos por linguagem:

> De modo que a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático – que caracteriza, na notável visão de Jakobson, a função poética da linguagem implica, consequentemente, na iconização do símbolo, na analogização do digital, na metralização da hipotaxe pela parataxe, na sincronização da diacronia, na simultaneização da linearidade – enfim, na qualitatização da quantidade e na "primeirização" da terceiridade. O percurso oposto vai conduzindo à desdensificação, à descondensação da linguagem à prosa. (PROJETO HÉLIO OTITICICA, 0312.74 p-9)

No entanto, as definições classificatórias do linguista Jakobson são científicas e obedecem às leis de um construto teórico em seu desenho linear de finalidade, enquanto as do artista são espasmódicas e sinuosas. Hélio classifica índices por um lógos pessoal e pelo prazer do impulso momentâneo, uma vez que o devir da poética será sempre contingente. Embora o artista afirmasse que sua produção deveria ser sempre exequível, alguns de seus projetos continuam inexequíveis até hoje por diferentes razões. Há vários exemplos dessa dinâmica de deslocamento apropriativo, mas se tomarmos suas anotações do poema "Inferno em Wall Street" de Sousândrade, observamos que HO utilizou o verso "Agripina é Roma-Manhattan" para dar título a um de seus filmes Super 8. O verso foi extraído da estrofe 129 do poema: "— Agrippina é Roma-Manhattan / Em *rum* e em petróleo a inundar / Herald-o-Nero acesso facho e borracho / Mãe-pátria ensinando a nadar!". (SOUSÂNDRADE, 1886, p. 231-261) Nesse filme Super 8 de 15 minutos realizado em 1972, os personagens fabulados de HO flanam à deriva pelas ruas desertas de Wall Street, contrapondo seus corpos alegóricos à arquitetura do céu e do inferno capitalista instaurado em pleno coração da ilha de Manhattan. Percebe-se que a taxonomia do artista como procedimento nessa trajetória é essencial, mas não é direta, opera um método de deslocamento, mas pontualmente não é teleológica e muito menos enciclopédica:

> A ideia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, multíplice. (CALVINO, 2011, p. 131)

A compulsão de Oiticica em inventariar coisas vai de pedaços de asfalto a tipos e qualidades de cocaína, passando por uma imensurável literatura epistolar produzida ao longo de sua vida, além de estados alterados de consciência registrados em textos. A princípio, esse amálgama de matéria classificada é um trabalho em si mesmo, mas também o que pode vir a ser. O

procedimento taxonômico de Oiticica não visa à relíquia da obra de arte, trata-se, em primeira instância, de um ordenamento articulado de linguagem, mas também de um desejo ao que é relegado à margem. É o fascínio pelo fragmento e pelo dejeto que, ao ser deslocado de seu contexto, torna-se fadado ao novo. O objeto, uma vez nos domínios do artista, torna-se outro, transubstanciado, uma alegoria em potência que ficará à espera, em estado de repouso, até seu coletor nomeá-lo, dando-lhe assim um novo sentido que nunca será final:

> Com esta nomeação, esta apropriação que institui simbolicamente um objeto no campo da arte, chegamos perto do que Walter Benjamin concebe como artista moderno: o trapeiro, o catador de lixo que recolhe os dejetos, a escória da sociedade e os reapresenta, renomeados e portanto, instituídos no seio de um campo simbólico especial, o da arte. (RIVERA, 2009)

A noção expandida de taxonomia em Oiticica se apresenta como elemento constitutivo de seus desígnios e perpassa desde o início toda sua produção em linguagens: listas, fichas, referências, rascunhos, *notebooks*, esquemas, desenhos, textos, cartas, indicações etc. Tudo isso parece estar fadado a uma arquitetura sem fim de registros que é edificada pelo artista como forma de conhecimento relacional a um mundo-linguagem que nunca se esgota. A taxonomia de índices em Oiticica é convulsiva, porque o ato da linguagem é convulsivo. É do diálogo afetivo e violento entre vida e arte que o artista extrai e esgarça a matéria para suas proposições mais seminais, juntando extremos em um amálgama de tudo que é experimentado. Todavia, é notável sua precisão em escolher e combinar conhecimentos. A relação compulsiva de observar, experimentar e descrever estava presente desde muito cedo em seu trabalho. Aos dezessete anos, Hélio registrou em seu caderno de notações:

> Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar. Pus o dedo indicador cortando a direção que ela ia, porém longe... Quando chegou a certa distância do dedo, desviou. Marquei o ponto de desvio com lápis e onde meu dedo estava, também. Fiz o mesmo com o polegar. Observei que a distância entre o ponto de desvio e a ponta do dedo é igual à distância da falanginha à ponta do dedo. (OITICICA, 2011, p. 11)

Em Nova York, os aspectos iniciais que norteiam a fruição estética do artista têm um caráter documental que transita entre o cotidiano e a subjetividade, um inventário preambular que se torna invenção em curso. Assim, os esquemas taxonômicos se intensificam e passam a gerar cópias de tudo que é produzido. Nessa dinâmica, o duplo certifica a estrutura do método

classificatório do artista e duplica as chances de sobrevivência de seu pensamento-registro no lastro do tempo. Sua trajetória e a reconstituição de seu trabalho no futuro preocupavam-no, conforme mostra trecho da entrevista de Hélio Oiticica concedida a Alfredo Herkenhoff presente no vídeo *Héliophonia* de Marcos Bonisson do ano de 2002, transcrito a seguir:

> Agora minha catalogação é assim, com fotografia, pronto! É muito simples, cada coisa que eu faço eu tiro uma fotografia. Cada texto que eu escrevo, eu tiro várias xeroxes. Eu tenho todas as cópias guardadas, em todo caso, para alguém reconstituir todo o meu passado. Eu guardo todas as xeroxes de tudo que eu escrevo, e guardo todas as cartas que recebo, até cartõezinhos, está tudo *filed*.

Cesar Oiticica Filho, diretor do Projeto HO, relatou-me em entrevista que o número excessivo de cópias de alguns documentos desse imenso *conglomerado* produzido em Nova York gerou certa confusão de organização, à medida que as cópias eram confundidas às vezes com os originais. A "febre de arquivo" (ou "mal de arquivo", termo nomeado por Jacques Derrida) de HO em Manhattan parecia aumentar em "temperatura". Talvez, como sintoma de ausência ou excesso, por afirmar uma linguagem aberta, fundada propositalmente no inacabado. *A priori*, o rigor científico de documentar sua produção sempre esteve presente, mas no "abrigo do norte" esse aspecto tomou outra dimensão. A linguagem oiticiquiana trocou de pele, mudaram-se os suportes e sua fruição estética passou a produzir sismos em sua própria topologia de indagação. Era tempo de aprendizado e desvio para o artista, que se afastava por definitivo de toda relação artística vernácula, enquanto seu exercício apaixonado e compulsivo de arquivar se intensificava:

> Nada é menos garantido hoje, diz Derrida, que a palavra arquivo, e nada é mais perturbador: a perturbação do arquivo é "a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio públicas, meio privadas, entre a família, a sociedade e o Estado". Perturbação é aquilo que turva a visão, que impede de ver e saber. A perturbação do arquivo deriva do mal de arquivo. No entanto, estar com mal de arquivo pode significar outra coisa além de uma perturbação. O mal de arquivo é, também, uma febre de arquivo: é arder de paixão. (KLINGER, 2007, p. 170)

Autodidata com um excepcional domínio de diferentes línguas, Hélio atribuía ao seu avô, o filólogo José Oiticica, essa proficiência linguística, quase que como um legado genético: "Devo a ele saber todas as línguas latinas bem. Eu falo bem francês – aliás, o francês eu

falo desde os sete anos: eu leio bem o italiano: eu estudava com o meu avô que falava onze línguas". (SALOMÃO, 2003, p.27) Em Nova York trabalhou algum tempo na empresa de traduções All Language e, nessa época, vários de seus importantes textos foram escritos em inglês. Aprendiz disciplinado escrevia prolixamente com uma propriedade admirável, deglutindo e processando saberes diversos em seu trabalho. Seu vasto campo de leitura do período nova-iorquino abrangeu Nietzsche, Sontag, McLuhan, Merleau-Ponty, Marcuse, Heidegger, Deleuze, Barthes, Bergson, Gertrude Stein, Artaud, Ezra Pound, Haroldo e Augusto de Campos, Silviano Santiago, Wally Salomão, Sousândrade, entre outros. Hélio lia e escrevia prolixamente não com a intenção de produzir uma literatura em sentido tradicional, pois não se considerava um poeta *stricto sensu.* Sua poética interdisciplinar se inscreve de um bloco--núcleo de ideias que podiam ser transmutadas no lastro do tempo como um dos elementos de seu constante *programa in progress.*

> Ao ler, Oiticica apropriava-se criativamente dos elementos que lhe interessavam nos textos alheios. As leituras de outros textos desencadeavam o que ele chama de "comportamento fenômeno". [...] Ler para escrever, ler e escrever, ler escrevendo. Em um pequeno texto intitulado "Escrever a Leitura", Roland Barthes descreve essa tênue relação entre a fruição e o uso do texto lido. A ideia de interromper a leitura com frequência para anotar algo que o texto lido lhe suscita. [...] Essa operação acarreta, necessariamente, uma abertura do seu texto, isto é, uma necessária dispersão e reorganização do texto lido e anotado em fragmentos, somado ao texto futuro do leitor-escritor. (COELHO, 2010, p. 29)

Nesse contexto, ler, escrever e documentar suas experiências se tornaram ações cotidianas. Não à toa, em 1971, com apenas poucos meses em Nova York, Hélio já pensava em um termo que designasse toda sua produção nova-iorquina, mesmo sem saber se sua permanência na cidade seria possível depois do término da Bolsa Guggenheim. Como um artista-taxonomista, Hélio gostava de produzir listas. Há listas diversas em seus arquivos. Porém duas chamam atenção relacionadas à experiência de nomeação desse período de trabalho. A primeira, de 1971, revela uma série de nomes como possibilidades de designação: *newyorkaises, newyorcases, newkosmaises, neykosmosis, neykosmaises, newyorkiana, novorquiana.* (PROJETO HÉLIO OITICICA, 0210.71-p26) Na segunda lista, de 1974, já com o nome escolhido, Hélio apresenta alguns itens e detalhes dos *imprescindíveis para newyorkaises,* entre eles: 1-Yoko / 2-Vergara / 3-Quentin / 4-*open joke-block* / 5- *stonia pn* 17 / 6-*shelter shield pn* 18 *block-section* / 7-*Block-experiments in cosmococa*. (PROJETO HÉLIO OITICICA, 0274.74-p1)

Para ele, a pulsão de inventariar era forma de conhecimento e a nomenclatura adotada uma invenção morfológica: PN + números para *Penetráveis*, B + números para *Bólides*, CC + números para *Cosmococas* etc. As siglas indicadoras dessa morfologia em linguagem determinam um atalho e indicam a precisão de seus desígnios. Seus articulados esquemas possibilitam a polissemia, instigam seu caráter de decifrar e ao mesmo tempo tornam seu *program in progress* imune à diluição, uma vez que a indicação-estrutura de suas proposições é inequívoca. Na liturgia cotidiana de viver, escrever e catalogar, incluindo sua imensurável escritura epistolar, Hélio Oiticica legou um conjunto de significantes *evanghélios* (SALOMÃO, 1997, p. 245) marcado por sua verve dialética que conjuga e desafia a própria linguagem**.** Sob o aspecto de um contínuo aprendizado, a ação de inventariar conhecimento em Oiticica se inscreve em consonância com o que Susan Sontag descreve em seu ensaio "Sob o Signo de Saturno" sobre Walter Benjamin:

> Apreender era uma forma de colecionar, pelo menos nos estágios preliminares. Ele anotava conscienciosamente as ideias desgarradas; elaborava mini-ensaios nas cartas aos amigos, planos de projetos futuros; anotava seus sonhos (vários são contados em Rua de Mão Única); mantinha listas numeradas de todos os livros lidos (Scholem lembra de ter visto, em sua segunda e última visita a Benjamin em Paris, em 1938, um caderno de leituras correntes no qual o Dezoito Brumário de Marx tinha o número 1.649). (SONTAG, 1986, p. 98)

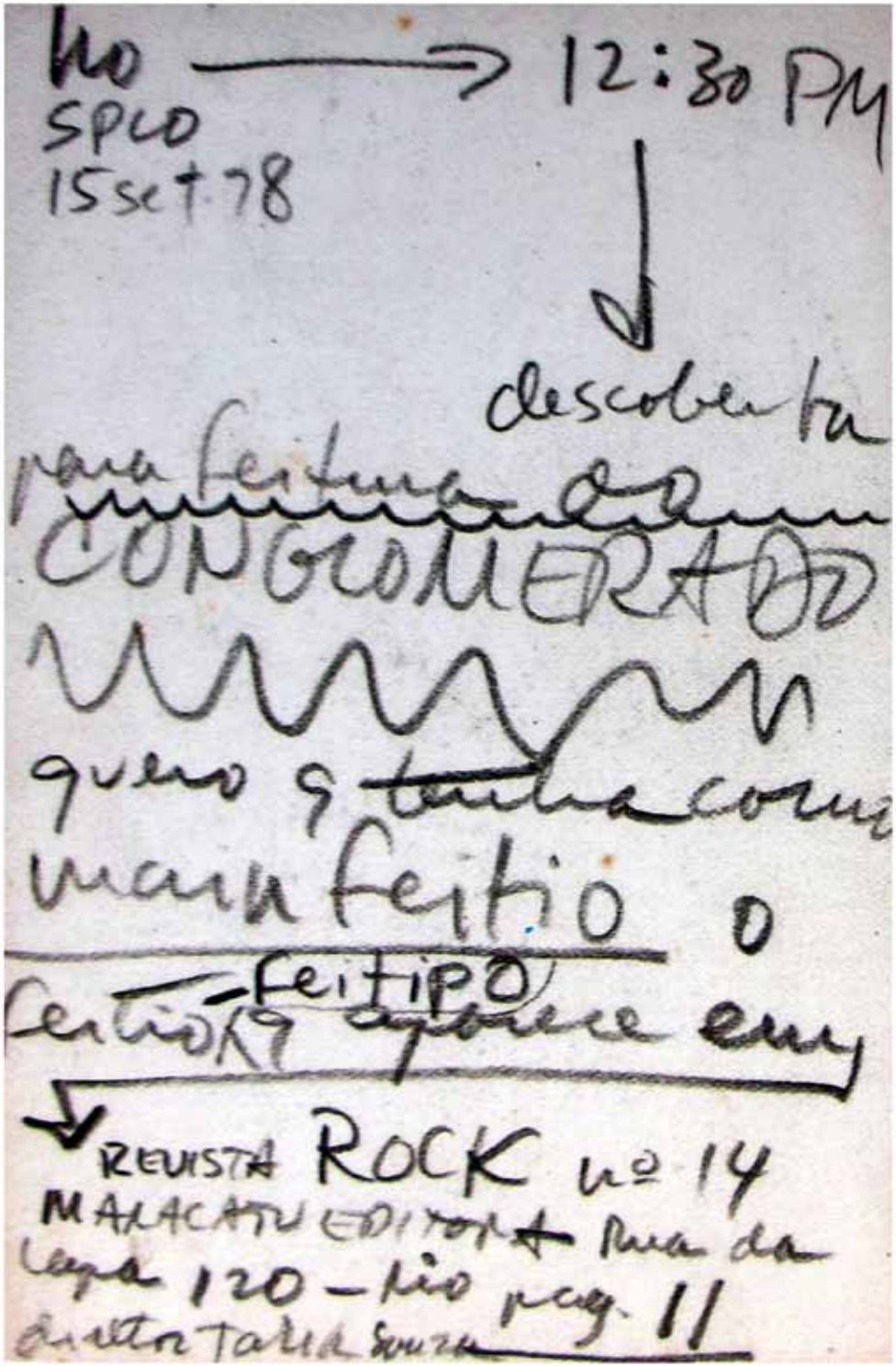
Os procedimentos taxonômicos de Oiticica, com seu curioso mas objetivo sistema de indexar, catalogar e inventariar o próprio trabalho, parece contaminar quase que inevitavelmente quem reflete verbalmente sobre sua obra. Um vírus é inoculado: "Minha teoria básica é que a palavra escrita é literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada. A palavra não foi reconhecida como um vírus até que atingisse um estado de simbiose estável com seu hospedeiro." (BURROUGHS, 2005)

Hélio Oiticica
Bilhetes e listas. Apartamento de Hélio Oiticica no Leblon, 1979.
fac-símile
(Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO 2018.79-p10)

Assim, faz com que um escritor plasme novas listas e produza a partir de um sintoma outros inventários com os itens do mundo inventado por Oiticica e de seu amalgamado arquivo de tudo. Wally Salomão parafraseia uma lista de materiais utilizados por Hélio ao longo de sua vida, a partir de um texto de Luciano Figueiredo publicado na revista inglesa *Third Text*. Wally reproduz a lista e ainda adiciona alguns itens:

> Trabalhos propostos, construídos e executados por Oiticica com as técnicas e usos de materiais tais como óleo sobre madeira, telas, painéis, vidros garrafas, caixas, cartões, areia, terra, brita, palha, feno, fotografias, pigmentos, plástico, tecidos, conchas, latas, fogo, água, plantas, pássaros vivos, pedaços de mármore, náilon, juta, algodão, jornais, luz, couro, luvas, espelhos, folhas secas, tijolos, livros, telas de náilon, arame, elástico, cocaína, discos, canudos, café, borracha, asfalto, almofadas [...] palavras escritas, esteiras, cesta cheia de ovos reais perecíveis, aparelhos de TV, seixos, projetores de slides, bacia, tanque Eternit, gazes, bilhar completo (mesa, tacos, bolas, giz e jogadores reais), headphones, trilha sonora, canivete, nota de dólar, rede, lixas de unha, balões de gás etc. (SALOMÃO, 2003, p. 31)

Eu ainda acrescentaria guache sobre cartão, película super 8, sacos de aniagem, xeroxes, dados, além de um número considerável de pessoas utilizadas como matéria de trabalho. Sob a lupa da epistemologia, podemos tomar a taxonomia de classificações, inventários, compêndios, bestiários e listas de coisas sem fim, como a forma mais ancestral de acúmulo e organização do conhecimento, tornando-se assim a base da memória constituída. O crítico Guy Brett também produziu a sua "lista-paideuma" de vertentes por onde o trabalho de Oiticica perpassa e é perpassado nas linguagens das artes recentes e dos anos 1960-70:



Hélio Oiticica
Conglomerado, 1978.
fac-símile
(Fonte: Luciano Figueiredo. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, 2002, p. 58.)

> Oiticica toca em quase todas as áreas da arte recente, sejam elas concebidas como um conjunto de categorias passivas – arte cinética, arte processo, monocromo, arte minimal, arte conceitual, arte pop, arte política, land art, arte ambiental, body art, participação, performance. [...] noções de autoria e as relações do artista com o público; a defasagem entre belas artes e cultura popular; questões de identidade, sexualidade, descolonização e diferença cultural; a relação entre a arte e a vida. (BRETT, 1997, p. 223)

Em suma, todo o material produzido e classificado minuciosamente pelo artista em Nova York indicia a força de sua verve ininterrupta e possibilita que tenhamos acesso ao cerne dessa produção que, em primeira instância, apenas começa tomar corpo e se desdobrar, afirmando enfaticamente o caráter experimental das proposições elaboradas pelo artista nesse período.

Artigo recebido em abril de 2014 e aprovado em maio de 2014

Referências

BRETT, Guy. *Hélio Oiticica-Catálogo.* Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio Arte, 1997.

BURROUGHS, William. Disponível em: http://www.ubu.com/historical/burroughs/ electronic_revolution.pdf. Acesso em 08/03/2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio.* São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.

COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me.* Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ECO, Humberto. *A vertigem das listas.* São Paulo: Editora Record, 2010.

FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia.* Rio de Janeiro: Catálogo-MAM, 2002.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 170-175, jul./dez. 2007. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/matraga/ matraga21. Acesso em 5/8/2013.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas.* Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2011.

PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0210.71-p26.

PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0274.74-p1.

PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0413.71-p3.

PROJETO HÉLIO OITICICA (PHO), 0312.74 -p9.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica. A criação e o comum*. Viso - Cadernos de estética aplicada, nº 7, jul-dez, 2009. Disponível em: http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=50. Acesso em 08/04/2013.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica-Catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio Arte, 1997.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: Editora L&PM, 1986.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, *c*. 1886.

O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica

*Regilene Sarzi-Ribeiro**

RESUMO: A linguagem audiovisual resulta da articulação sincrética entre o sonoro, o verbal, o visual e o cinético. Nas videoperformances, o sincretismo se dá entre o videográfico e o corporal. A palavra *vídeo* significa *eu vejo* e remete-se à ação de um corpo presente tanto no ato de olhar através da câmera quanto no registro do corpo visto. Este artigo propõe diálogos estéticos entre videoperformances singulares na dialética entre corpo e vídeo, corpo e arte eletrônica.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem audiovisual, corpo, video

ABSTRACT: The visual language results from the combined syncretic between sound, verbal, visual and kinetic. In the video performances, syncretism happens between the videographic and the body. The word *video* means *I see* and refers to the action of a present body both in the act of looking through the camera and in the record of the body. This paper proposes aesthetic dialogues between unique video performances in the dialectics between body and video, body and electronic art.

KEYWORDS: audiovisual language, body, video

*Pós-doutora em Artes, com pesquisa em História da Arte do Vídeo, pelo Instituto de Artes - UNESP/SP. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP/SP. Coordenadora do curso de Design Gráfico e Professora Titular da Universidade Paulista – UNIP/Bauru. Membro pesquisador da ANPAP – Comitê História, Teoria e Crítica de Arte.

A linguagem audiovisual e o vídeo

Entre as características singulares do sistema audiovisual está o movimento depreendido da relação espaço-tempo a que estão designados tanto os signos sonoros como os visuais. O movimento se destaca no estudo da enunciação videográfica na medida em que é por meio da percepção do andamento, ritmo e velocidade do som e da imagem que a comunicação audiovisual se estabelecerá. O cérebro humano interatua com a composição do som e da imagem em movimento associando simultaneamente as informações recebidas como lento/rápido e ou grave/agudo com as memórias visuais e acústicas que já possui, enquanto cognitiva e sensorialmente ressignifica aquele conjunto audiovisual conferindo-lhe sentido.

Nesta acepção, a linguagem audiovisual é um sistema produzido para ser perceptível ao corpo como um todo. A configuração audiovisual estimula todos os sentidos do corpo: o olho, o ouvido, o tato, o paladar e o olfato. Ao integrar som e imagem em movimento, o cérebro faz a leitura da mensagem por meio do despertar sensorial de todos os sentidos do corpo que atuam em relação, sensibilizados pelo sincretismo[1].

Cabe acrescentar que a palavra *vídeo* origina-se do latim *video: eu vejo* e *videre*: *ver*. Na esteira dos estudos sobre o vídeo, os desenvolvimentos teóricos de Arlindo Machado (1997, 1998, 2007) e Philippe Dubois (2004) constituem referências que ressaltam a necessidade de discutir o sistema de produção do vídeo mais como um mediador entre o corpo e a comunicação audiovisual do que como mídia. Para Dubois, o vídeo surgiu historicamente entre o cinema e a imagem infográfica: tecnicamente, entre a imagem eletrônica e a analógica; esteticamente, entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, e entre arte e comunicação, sendo que o único terreno que explorou verdadeiramente suas formas e modalidades experimentais foi a videoarte e os documentários caseiros. (DUBOIS, 2004)

Não obstante, a afirmação "eu vejo" remete-se a um sujeito em ação, pelo ato de olhar algo através da câmera. As mensagens produzidas com vídeo implicam na ação do sujeito do ato de ver ao mesmo tempo em que acontece o decurso do ato em si na medida em que ver algo é um ato que se faz ao vivo, no aqui e agora. O vídeo é o objeto (processo) do ver e o sujeito que o constitui (ato). Dubois (2004, p. 72) o define como uma "imagem-ato" e também como uma imagem-pensamento, e afirma: "O vídeo pensa o que o cinema cria". (DUBOIS, 2004, p.132)

A imagem eletrônica permite um alto grau de manipulação e de composição por meio de técnicas como encadeamento, sobreimpressão, incrustação e espessura da imagem, escalas, profundidade e montagem dos planos, "[...] cortinas e fusões eletrônicas de imagens para outras imagens ou fundo neutro – *wipes, fades e dissolves* –, superposição, congelamento e colorização, divisão de tela numa imensa diversidade de padrões, formas e configurações, ou fragmentação da imagem natural" (ARMES, 1999, p. 215), além de outros procedimentos que dão visibilidade a outra forma de linguagem e de estética visual.

Em suma, o vídeo é responsável por instaurar novas modalidades de funcionamento e de uso dos sistemas de produção e de veiculação de imagens pela estética videográfica. Ao mesmo tempo em que instala uma estética multiforme, multíplice, mixada, totalizante e globalizada composta de fragmentos, partes, detalhes, recortes, incrustações, espessuras, sobreposições, justaposições, transparências, imagens mosaicadas, caleidoscópicas que caracterizam a arte eletrônica.

Videoperformances: registros da máquina, memórias do corpo

O contexto histórico no qual surge a videoperformance é amplo e teria ganhado os olhares curiosos e céticos dos estudiosos e críticos da arte na década de 1970. Tal conjuntura é repleta de fatos que marcam o desenvolvimento da linguagem do corpo com atitudes e comportamentos relacionados à negação da pintura como meio expressivo único e ações performáticas, como as descritas no Manifesto do Futurismo[2], que atingem seu ápice com as novas tecnologias e uso da imagem eletrônica. (GOLDBERG, 2006)

A videoperformance é parte integrante dos desenvolvimentos artísticos propostos pela *pop art*, pelo minimalismo e pela arte conceitual que culminam nos *happenings*, nas performances e na *body-art*. As performances sem audiência são registradas por vídeos que se tornam fundamentais na ressignificação do corpo nestas obras, pois são uma extensão da obra original que permite ao público o compartilhar da construção de sentido. (FRICKE, 2010) Nos finais dos anos de 1960 e começo dos 1970, muitos artistas fizeram vídeos tendo como objetivo a interação entre o corpo do artista e a câmera de vídeo/meio artístico, tornando esse diálogo uma forma de expressão visual com uma grande carga ideológica.

No vídeo *Mão apanhando chumbo* (1968) de Richard Serra, as mãos do artista têm uma atuação especial e pictórica ao mesmo tempo em que trata de assuntos políticos. Uma quantidade de chumbo escorre na tela do vídeo em pequenos intervalos. As mãos do artista empenhadas em apanhar o material sofre o esforço de abrir e fechar rapidamente o material. A tensão constante causada pelo movimento frenético das mãos vai cansando os músculos e isso lhe causa cãibras e o tempo de reação torna-se mais lento até que para completamente diante da câmera tornando o efeito visual opressivo e doloroso. (FRICKE, 2010)

Vale ressaltar que corpo e máquina são explorados no limite da experimentação plástica de sua materialidade em produções audiovisuais que buscam questionar modelos sociais e culturais impostos aos corpos, tendo como estratégia discursiva um forte teor político e crítico. Daí as relações entre corpo, mídia e política serem a tônica de muitas produções da videoarte como o aspecto político contra os comportamentos impostos socialmente aos corpos femininos questionados por artistas como Hannah Wilke (1940-1993) e Marina Abramovic (1946).

Como parte da série de performances *Ritmo*, da artista Marina Abramovic, produzida entre os anos de 1973 e 1974, a obra *Ritmo 10* (1973) apresenta Abramovic sentada a uma mesa enquanto é filmada colocando a mão esquerda em uma folha de papel com 10 facas à sua frente. A seguir, a artista pega uma das facas e a prende entre os dedos de uma das mãos. Cada vez que se machuca, a artista troca de faca até que todas as facas sejam usadas e a mão bastante machucada. Enquanto isso, os sons das facas batendo na madeira da mesa ou sobre a carne de sua mão são gravados com um gravador de voz. Na obra *Gestures* (1974), Wilke se posiciona em frente à câmera que enquadra seu rosto em *close-up* e realiza gestos sexualmente sugestivos com os dedos e a língua. Aos poucos, esses gestos se tornam grotescos e violentos distorcendo as imagens do clássico rosto feminino, idealizado, modelo de beleza e de padrões estéticos alterados pela performance da artista.

De igual modo, a videoperformance *The Onion* (1995), de Marina Abramovic figurativiza o tema feminino da atividade doméstica, provedora do alimento com conotações sexuais. No começo, parece fácil, mas a agonia de comer a cebola vai ficando insustentável, tanto para a artista quanto para quem assiste ao vídeo. O *close-up* do rosto da artista, segurando a cebola com uma das mãos, ressalta seu olhar para cima e para longe do quadro do vídeo. Abramovic come a cebola e reclama de sua condição, como numa súplica proferindo frases que relatam a dificuldade da espera, das crises de dor de cabeça diárias, da solidão do quarto do hotel, das

chamadas de telefone de longa distância, dos maus filmes, de ser vítima do amor de homens errados, da vergonha que sente do seu nariz enorme. O desconforto de morder a cebola é contagioso, os olhos se enchem de lágrimas e a pele ao redor da boca começa a ficar avermelhada e queimada pela acidez da cebola. A tensão é reforçada entre o som e a imagem das cenas em *looping*. Somados à ação de consumir o legume, os sons emitidos pela artista figurativizam o ato sexual por meio de choramingo, gemidos e suspiros.

Na videoperformance de Hannah Wilke fica claro o recurso discursivo usado pela artista para metáfora da sexualidade disposto de igual forma no ato de comer a cebola de Abramovic que, como as relações sexuais e interpessoais, são ácidas e intensas, mas contra as quais não se pode lutar ou reagir.

Cabe citar que as obras ritualísticas que envolviam estratégias de libertação do corpo propostas pela *body art*, como as do grupo de Viena[3], são uma vertente importante da videoperformance, sobretudo no tocante à materialidade corpórea relacionada à arte gestual e é uma presença constante nos anos 1970. Note-se a confluência de três fenômenos que alteram de maneira drástica o cenário da comunicação e das artes na contemporaneidade: a arte conceitual, a *performance* e a arte do vídeo. Estas três manifestações acontecem simultaneamente e uma se apropriará dos conceitos e da estética da outra, resultando numa pluralidade de objetos midiáticos híbridos.

A videoarte se define como meio de expressão sensível capaz de elevar a máquina – objeto câmera – a outro nível de experiência do corpo: o nível do corpo sujeito da obra, matéria sensível porque se faz presença visível e vivencial da união e copresenças da linguagem do corpo e da linguagem do vídeo. Os resultados se deflagram em ações do corpo projetadas pelo registro dos gestos do artista, permitindo que a obra possa ser fruída durante sua realização, ao mesmo tempo em que o corpo do artista se traduz no próprio ato gestual de criação da obra.

Colocar o próprio corpo como matéria artística da obra lhe confere um status de *locus* da obra, despertando interesse por sua personalidade, biografia e ato criador. Esta questão da identidade do enunciador e suas relações com a autorreferencialidade que transformam a obra videografica em autorretratos permeados pela "estética do narcisismo", a ponto de se comportar como "espelho do artista", é discutida por teóricos como Rosalind Krauss (1978) e Kátia Canton (2004), respectivamente.

Para Canton (2004), o autorretrato desenvolve-se com a arte pelas diferentes épocas, mas o "autorretrato" na contemporaneidade está carregado de significados para além da ordem temática, revelando uma presença cotidiana, encontrada em toda parte tanto na autorreferencialidade do sujeito como no constante diálogo com o mundo e com o outro. Rosalind Krauss (1978), por sua vez, faz uma análise mais acentuada do comportamento psicológico e cultural da autorreferencialidade nas obras de vídeo cujos protagonistas são os próprios artistas. Krauss levanta algumas questões pertinentes à presença do artista e sua relação com os dispositivos eletrônicos, e discute por que o vídeo pode ser considerado um "médio" potencialmente mais mediador entre o sujeito e o mundo do que as demais linguagens artísticas. No texto *Video: The Aesthetics of Narcissism*, publicado pela primeira vez em 1978, Krauss ressalta o espelhamento causado pela câmera de vídeo e pelo nível de mediação gerado pelo corpo que se posiciona entre os dispositivos tecnológicos: câmera – corpo do artista – monitor.

Essas exposições da intimidade do corpo, de si mesmo e do outro, podem ser interpretadas como investigações sobre o lugar do corpo na arte que resultam em produções artísticas que migram paulatinamente da pintura para o vídeo na contemporaneidade. Esta nova realidade pode ser encontrada nas obras videográficas de Vito Acconci, Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas, John Baldessari, Nan June Paik e Ana Mendieta (1948-1986), entre outros.

No vídeo *Left Side, Right Side* (1972), a artista Joan Jonas realiza uma performance em frente a um espelho. A artista movimenta a cabeça ora para a esquerda, ora para a direita e, durante esta movimentação, repete as frases: "este é o meu lado direito, este é o meu lado esquerdo", sucessivamente até o final do vídeo. Jonas usa efeitos ópticos e truques da câmera para confundir o observador que chega ao final sem saber de fato qual é o lado direito e o lado esquerdo da mulher em cena, pois não consegue mais distinguir o que é reflexo e o que é rosto filmado invertido. O jogo de cena posto pelo movimento do rosto da artista *versus* os enquadramentos da câmera criam um mosaico de formas e rostos fragmentados e expostos na intimidade da face feminina.

A primeira geração da videoperformance brasileira encontrou espaço na produção plástica de artistas como Sônia Andrade (1935), Letícia Parente (1930-1991), Antônio Dias (1944), Fernando Cocchiarale (1951), Anna Bella Geiger (1933), Ivens Machado (1942), pioneiros da imagem digital, como afirma Machado:

> Ao perceber a imagem eletrônica como suporte de criação, em meados dos anos 70, uma geração de artistas inaugurou no Brasil uma práxis criativa, que elegeu o vídeo linguagem de experimentação. Nesse período embrionário, a referência eram as artes conceituais e a *body art,* o que determinou uma maneira peculiar de utilizar o equipamento de vídeo disponível – o *portapack* da Sony (câmera que gerava imagens em preto-e-branco, gravadas em fita magnética de ½ polegada em rolo aberto). A maioria desses vídeos tinha como característica um plano--sequência que registrava a *performance* ou atitude criativa do artista, realizada com base em um princípio narrativo prosaico – subir os degraus de uma escada, desenhar em um espelho ou folha de papel – ou em muitos casos, surrealista – bordar com agulha e linha nas solas dos pés, mastigar e engolir folhas de jornal, enrolar na face um fio elétrico, entre outras propostas incomuns. (MACHADO, 2007, p. 09-10)

No vídeo *IN* (1975), Letícia Parente entra em seu próprio armário vazio e se pendura, pelos ombros, no cabide. Em seguida, fecha a porta do armário como se ela fosse mais uma combinatória de corpo vestido arquivado na cabine como "pronto para usar" *(prêt-à-porter*). O sentido do corpo vestido se dá pelas roupas que escondem a natureza dos corpos e são costuradas culturalmente para cotidianamente aprisionar corpos fechados em espaços privados, como o de seu próprio armário. E em *De Aflicti* (1979), a artista contorce suas mãos e seus pés diante da câmera em imagens fixas e sucessivas de gestos entrelaçados, contraídos e contorcidos. Cada imagem surge do escuro e depois se dissolve no escuro, ao fundo uma voz feminina reza uma litania: *ora pro nobis.* O ritmo é como o fechar e abrir de um olho, convocado pela invocação, cuja resposta ao que surge do escuro é ritmada e tem a cadência de uma ladainha. Entre as características dos vídeos de Letícia Parente estão a ausência de falas ou de uso de músicas com ênfase para ruídos e barulhos dos ambientes, a ausência de cor e as gravações ou tomadas de cenas, que se dão por meio de planos-sequência. A autora é quase sempre a protagonista de seus vídeos e, como "atriz" principal, atua, realiza e sofre a ação performática. Esse estar no vídeo como sujeito da ação nos faz pensar nos processos poéticos desencadeados pela arte contemporânea com a arte conceitual, em que os processos criativos passam a incorporar a personificação do artista na obra como um produto de sua subjetivação.

De igual modo, a presença e a subjetivação do corpo nos vídeos de Letícia Parente extrapolam modelos e padrões de comportamento de uso racional e disciplinar do corpo, para exatamente levar à crítica tais disciplinas impostas ao mesmo. Entre as produções artísticas em vídeo de Letícia Parente destacam-se *Preparação I* (1974-1975), *Preparação II* (1976), *IN* (1975), *O*

homem do braço e o braço do homem (1978) e *Tarefa I* (1982). No vídeo *Preparação I*, a artista está diante do espelho, se penteia e se arruma para sair de casa. Antes, cola esparadrapo sobre a boca e sobre os olhos, depois se maquia e sobre os olhos e sobre a boca, vedados pelo esparadrapo, desenha outro olho e outra boca. Em seguida, ajeita o cabelo, pega a bolsa e sai de casa, do espaço privado para o espaço público da rua. No vídeo *Tarefa I* (1982), a artista deita-se sobre uma tábua de passar e alguém passa roupa a ferro, com a artista dentro da roupa. A objetivação do corpo sugere que o corpo feminino pode ser passado a ferro, uma vez que sua superfície cultural resiste e se molda com a ação do instrumento do trabalho, símbolo da atividade doméstica. O corpo se "dobra" e suporta ser aquecido sobre a tábua, como um tecido que se modela com o aparelho eletrodoméstico, aqui figura que tematiza o papel masculino e social, que impõe a ação sobre o fazer feminino.

Em *Preparação II* (1976), a artista aplica em si mesmo quatro injeções. Após cada aplicação, são escritos dizeres em uma ficha de controle sanitário internacional para a saída do país: "anticolonialismo cultural"; "antirracismo"; "antimistificação política"; e "antimistificação da arte". O ato de vacinar-se contra estas atitudes, entre povos, tematiza a imunização do corpo que recebe, por meio das vacinas, como que passaportes para circular por locais que não são originalmente o seu país. A ficha na qual a artista registra a vacinação é de controle internacional para viagens estrangeiras, e parece ficar claro que o que se quer é outro tipo de controle, libertário, que imunize o corpo da artista deste tipo de imposição entre culturas e nações mundiais: colonialismos culturais, racismo entre povos, mistificação política entre países e mistificação da arte brasileira como algo excêntrico.

Na série de *08 VÍDEOS*, apresentados por Sônia Andrade em 1977 no Museu de Arte Contemporânea da USP, a artista martela pregos entre os dedos da mão direita, depois amarra-os com fios de cobre preto na obra *Sem título* (1977), tornando a mão prisioneira e ao mesmo tempo algoz da ação do próprio corpo. Em *Sem título* (1977), a artista torna visível a metamorfose da mulher transformada em monstro ao envolver seu rosto com fio de nylon até a total deformação. No vídeo *Sem título* (1975), Sônia Andrade come feijoada e bebe guaraná enquanto um aparelho de TV exibe imagens banais ao fundo. Ao final a comida é vertida sobre o corpo e sobre a câmera distorcendo a imagem, emporcalhando a si mesmo e o veículo que exibe sua imagem, em uma alusão clara de que o meio eletrônico nada comunica, mas impõe um consumo seja de alimentos ou imagens. Em outro vídeo da mesma série, Sônia Andrade corta os pelos das virilhas bem rentes ao corpo e em velocidade frenética, causando repulsa

e aflição que nos leva a refletir sobre os atos de higiene e beleza impostos aos corpos femininos e submetidos muitas vezes sem questionamento algum. Na videoperformance *Intervalo* (1994), como em toda sua obra voltada para o vídeo, a artista confronta a si mesmo e aos outros em diálogos críticos com a mídia televisão, veículo discursivo, revelando a incomunicabilidade da comunicação de massa. (MACHADO, 1998, p. 120)

Na atualidade a artista Lia Chaia se apropria do vídeo para discutir o corpo e as relações entre a metrópole, natureza e o homem, como nos vídeos *Um-bigo* (2001) e *Minhocão* (2006). No primeiro vídeo, Lia Chaia pendura um pequeno globo terrestre em um colar e este bate no umbigo da artista enquanto ela dança. As relações do corpo com a natureza e o ser humano egoísta que só olha para si mesmo no vídeo *Um-bigo* se referem às relações do corpo com o dispositivo videográfico, que media os olhares do corpo e da câmera, tornando-os ainda mais ensimesmados. Em *Um-bigo* a metáfora do corpo como planeta (o todo) – a Terra – e o órgão do corpo – o umbigo – (a parte), ambos redondos, que giram ao redor do próprio umbigo, ao redor de si mesmo, torna visível um corpo mediado pela máquina, corpo-máquina. No vídeo *Minhocão* (2006), a artista retira de dentro da boca fotos do viaduto do Minhocão de São Paulo, numa metáfora da cidade que sai do corpo ou um corpo que vomita a metrópole. A cidade que sai de dentro do corpo de Lia Chaia é composta de prédios sujos, pichados e mal preservados pelo tempo e pelo contato com o ser humano.

Amílcar Packer, entre outros artistas, se utiliza do corpo na intimidade de atos performáticos que levam à mesma discussão: o corpo do artista que se transforma na materialidade da obra em ato no momento de exibição do vídeo. Amílcar Packer experimenta a incômoda situação de se locomover em espaços minúsculos debaixo de móveis, como mesas e cadeiras, como no vídeo *#10* (2010) em que se coloca na difícil tarefa de se pendurar em uma mesa sentado em uma pequena cadeira, deixando seu corpo numa posição de instabilidade total. Nota-se que nos vídeos de Packer como *Still #57* (2006), *Vídeo #15* (2008), *Vídeo #03* (2006) e ou *Still #36* (1999), o corpo é colocado em situações limítrofes de periculosidade e incômodo que podem ser interpretadas como representações das situações cotidianas e das relações interpessoais a que os corpos são diariamente expostos.

A construção de sentido nestes textos performáticos e audiovisuais se dá no momento em que a obra artística acontece mediada pelo corpo no vídeo. O corpo no vídeo torna-se o corpo do vídeo. As vivências sensoriais com o corpo íntimo, privado, em interação com corpo do

outro, público, serão ressignificadas por estas superexposições corpóreas cuja matéria sensível é compartilhada todas as vezes que o vídeo é exibido, levando os corpos dos sujeitos a se tornarem corpos ressignificados pelas *performances* em ato. As videoperformances operam na expansão sensorial do corpo cada vez que o observador comunga com a obra a presença do corpo em ato.

Artigo recebido em abril de 2014 e aprovado em maio de 2014.

Notas

1 Pode se considerar o sincretismo como o procedimento que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. Quando o sujeito de um enunciado de fazer é o mesmo do enunciado de estado, o papel actancial que os reúne é o resultado de um sincretismo. (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 467)

2 Manifesto Futurista, publicado no *Le Fígaro* em fevereiro de 1909.

3 O diálogo entre a *performance* e a *body art* pode ser visto nos trabalhos do Acionismo Vienense de Rudolf Schwarzkogler (1941-1969), Günther Brüs (1938), Herman Nitsch (1938) e depois em Bruce Nauman (1941) e Vito Acconci (1940).

Referências

ARMES, Roy. *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação.* Trad.: George Schlesinger. São Paulo: Summus. 1999.

CANTON, Katia. *Espelho do Artista [auto-retrato].* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philip. *Cinema, vídeo, Godard.* Trad.: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRICKE, Christiane. Novos Media. In: RUHRBERG, Karl; WALTHER, Ingo F., *et al.* (orgs.). *Arte do Século XX.* Volume II. Colônia, Alemanha: Taschen, 2010. p. 577-620.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance.* Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Video: the Aesthetics of Narcissism.* In: BATTOCK, Gregory. *New Artists Video.* Nova York: E.P. Dutton, 1978. p. 43-64.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro.* São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, Arlindo. *A arte do víd*eo. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo no Brasil.* Catálogo 16º. Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p.75-123.

Lewis Hine y la ciudad sublime

*Miguel Ángel Gaete**

RESUMEN: El presente escrito trata sobre el fotógrafo Lewis Hine y su particular mirada del progreso y la ciudad de Nueva York. Esto se relacionará con una idea fundamental dentro de la estética, como es lo sublime, trazando paralelismos entre lo planteado por diversos autores como Edmund Burke e Immanuel Kant con la imagen más conocida del fotógrafo estadounidense. A partir de aquí, se intentará desvelar la presencia de lo sublime en la lógica del capitalismo y en la construcción de las ciudades modernas, analizando su pervivencia en un modelo ideológico que derruye la idea del límite, y promulga lo infinito como una condición *sine qua non* del progreso y el desarrollo.

PALABRAS CLAVE: Lewis Hine, ciudad, sublime

ABSTRACT: This work is about photographer Lewis Hine and his particular vision of progress and the city of New York. This will be linked with a fundamental idea in aesthetics, such as the sublime, making parallels between the work of various authors such as Edmund Burke and Immanuel Kant with the most famous image of this american photographer. From here, we will try to reveal the presence of the sublime in the logic of capitalism

*Miguel Ángel Gaete es Master en Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad de Barcelona, España. Doctor en Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, España. Académico Línea de Historia y Patrimonio, Escuela de Arquitectura, Universidad Central, Chile. E-mail: miguelgaetec@gmail.com

and the construction of modern cities, analyzing their survival in a ideology that demolishes the idea of limit, and promulgates the infinite as a *sine qua non* condition for the progress and development.

KEYWORDS: Lewis Hine, city, sublime

El fotógrafo y sociólogo estadounidense Lewis Hine (1874-1940) es, a juicio de la Historia, uno de los precursores y más importantes referentes de una corriente fotográfica denominada "Fotografía social", precisamente por utilizar la cámara como un instrumento de denuncia y por estar amparado en una profunda comprensión hacia el entorno.

Su llegada a la fotografía, fue, como ha sido recurrente entre algunos de los fotógrafos importantes del siglo XX, de manera fortuita. Mientras ejercía como profesor de Ciencias Naturales en una escuela de Oshkosh, Wisconsin, su gran amigo y director de la Ethical Culture School de Nueva York, Frank Manny, le obsequió una pequeña cámara fotográfica, esperando que documentara su labor como docente. Pero Hine, impulsado por la curiosidad y una sensibilidad única ante la presencia del otro, decide salir de la sala de clases y dedicarse desde 1904 a 1909 a fotografiar el proceso de inmigración en Estados Unidos, recabando un importante registro de las miserias y hacinamiento de los foráneos. Nace así su primera serie de fotografías, las cuales obtiene en Ellis Island (Nueva York), primera parada de los inmigrantes que arribaban a esta metrópolis. Luego, su aguda mirada social lo llevaría también a ser el fotógrafo oficial de la National Child Labor Committee[1], institución encargada de velar por el maltrato laboral infantil. Alejado de los afanes esteticistas de las vanguardias del siglo XX, Hine continuó acercándose al mundo de los menos favorecidos. Es así que entre 1930 y 1931 elabora la que es probablemente su serie más conocida *Men at Work*. Es justamente a partir de esta serie fotográfica que intentaremos delinear como lo sublime, categoría emblemática de los estudios estéticos, pervive en la fotografía de Hine como un registro de lo que hay de amenazante en la ciudad contemporánea, enmarcada en un perfil ideológico determinado: el capitalismo.

Lo primero que debiésemos considerar es que lo sublime, como categoría estética, ha abandonado un espacio en el que dominaba con exclusivo imperio, a saber: la Naturaleza, territorio ahora devenido en lo que Ulrich Beck llama un "producto maleable de la sociedad" (BECK, 2002, p. 84), un lugar abierto a las estrategias de la publicidad, al ensamblaje comunicacional

de la sociedad del bienestar, al comercio y a la manipulación desenfrenada, distante completamente a esas "esencias que el hombre no puede cambiar: el espacio, el río, el aire, la hoja", como enseñaba la poesía de Ralph Waldo Emerson. (2000, p. 12-13)

Esto claramente se fue dando como parte de un proceso gradual, en donde la Naturaleza, antes deificada, cede espacio a una masa informe en constante expansión en cuyo interior se desarrolla el proyecto moderno: la ciudad. Ambos elementos, *physis* y *polis*, se erigen como nodos antagónicos de un modelo que intenta hacerlos aparecer como hermanados a través de maniobras que agotan sus esfuerzos en imbricar ambas esferas de la experiencia humana, ya sea mediante la ecología, el paisajismo o cualquier otra alternativa que busque el consuelo ante el paraíso perdido. La Naturaleza así, se convierte hoy en día en lo que Jean Baudrillard acertadamente reclama como *simulacro*, entendiendo este concepto como la estrategia burda de fingir tener lo que no se tiene (2005, p. 15); en este caso hablamos de espontaneidad, pureza, verosimilitud, conexiones vitales.

Lo sublime, visto de este modo, necesariamente sufre un revés importante. La experiencia sublime relatada por Edmund Burke en el siglo XVIII se ve ahora reducida, pues el plano en el que se erigía ha sido anulado por el desarrollo, derrumbándose la mayoría de una serie de valores considerados intrínsecos a ella.

Cuando Edmund Burke hablaba de un "displacer" ante la naturaleza, mezcla de fascinación y temor, lo hacia, al igual que los románticos, desde una fehaciente divinización de la misma[2]. El temor es, desde un principio, el elemento central de lo sublime, al igual que lo es de muchas religiones y de la relación del hombre con sus dioses[3]. En efecto, no existe lo sublime sin el vértigo y la angustia de quien lo experimenta. Bien lo diría Burke en su obra señera de 1756, *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*[4]:

> Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir. (BURKE, 1987, p. 92)

Esta será la Naturaleza que los Románticos validarán cuando huyan de la ciudad victimas del *spleen*, el *ennui* o el *langewaile*[5] que azotaba como epidemia a casi toda Europa, obligándolos a cobijarse en los acantilados salvajes de los Alpes, en los mares tempestuosos o

adentrándose en los bosques espesos y lóbregos con el único objetivo de escapar de la ciudad moderna, sumergida en el halito oscuro y denso de las máquinas, útiles y a la vez crueles raptoras de la existencia.

Immanuel Kant, otro de los que aportó su semilla en la cuestión sublime, va más allá. En muchos aspectos Kant advierte que lo sublime no se agota simplemente en la Naturaleza y en la rutina relatada por Burke. Su primer gran paso adelante fue alejar la sublimidad de los objetos para hacerla recaer en lo intelectivo. Así, Kant dirá que no es necesario buscar lo sublime en las cosas de la naturaleza "sino solamente en nuestras ideas" (1977, p. 81), a lo que añadirá en otra obra que "las diversas sensaciones de agrado o desagrado no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o displacer". (2008, p. 29)

Como vemos, Kant centra en lo subjetivo lo que Burke adosaba a lo material. Con este acto, Kant cimienta una nueva mirada en torno a lo sublime, desarraigada de una Naturaleza que cede paso al progreso y a los avances técnicos del Hombre.

Suponiendo que la Naturaleza, otrora esfera primigenia en la cual el Hombre nace y se desarrolla, ha cedido espacio a un nuevo *deus venerabilis*, bien vale preguntarse entonces hacia donde ha sido el giro de lo sublime. Una posible respuesta la hallamos en una de las circunstancias generadas dentro del núcleo de la masificación de la industria.

Con la expansión de la maquinaria el flujo humano se incrementa y la restricción de las fronteras territoriales casi desaparece, a la par que se modifica incipientemente la constitución del tiempo y del espacio. De este modo, una serie de conceptos y focos de conocimiento de toda una tradición cultural son trasladados junto con los primeros pioneros que viajaron desde Europa a América y Estados Unidos durante el siglo XIX y principios del XX, produciéndose así, el fenómeno que podemos denominar como "americanización de lo sublime"[6], cuya propiedad fundamental estará dada por la revalorización de las tecnologías y una reconfiguración epistémica del paisaje. Este traslado de lo sublime de Europa a Estados Unidos marcará un cambio evidente tanto en el *topos* como en el *logos*. El idilio del paisaje romántico europeo es fracturado por la técnica, elemento fundamental en la conformación histórica de la mentalidad estadounidense. El ferrocarril, las autopistas y los edificios serán los nuevos elementos que desintegrarán una mirada para construir una nueva, mucho más práctica, intelectiva y

materialista, definitivamente menos metafísica. Desde ese instante, el paisaje se imbricará con los elementos deslumbrantes del proyecto moderno y las luces del capitalismo. El paisaje sólo se entenderá, se valorizará y se construirá mediatizado por la *techné*.

El primer apropiamiento ocurre a través del lenguaje y el uso cotidiano del término. Algo que se asoma cuando ya podíamos leer en 1847 en la revista *Scientific American* lo siguiente: "En la búsqueda de invenciones mecánicas parece haber algo que aspira a realizar nuestro título divino de amos de la creación. [...] Es realmente un espectáculo sublime ver una máquina realizar casi todas las tareas de un ser racional". La Naturaleza, aceptada como un obstáculo para el desarrollo, es vencida por las herramientas que arman las nuevas fronteras en expansión. Así lo entiende otro pro hombre como Timothy Walker:

> Allí donde ella [la naturaleza] nos negó ríos, la máquina nos los ha proporcionado. Allí donde dejó a nuestro planeta incómodamente escabroso, el mecanismo aportó la aplanadora. Allí donde las montañas se han interpuesto, él se ha atrevido a nivelarlas o a horadarlas. Incluso el océano, que la naturaleza pensó que podría separar a sus pendencieros hijos, la mecánica los ha alentado a atravesarlo. Y como si la tierra no fuese apropiada para las ruedas, gracias a la mecánica es recorrida ahora en ferrocarriles.[7]

Kant, al eliminar lo sublime como una condición intrínseca a la Naturaleza, de una u otra manera preconiza este cambio o nuevo giro. Lo sublime, descentralizado ya de los efectos estéticos de (y en) la naturaleza se amplia como una explicación válida y fehaciente para referir a las consecuencias del progreso en el entorno, dejando la puerta abierta también a un neorromanticismo afincado en una sublimidad artificial que, tal y como lo ve Leo Marx, "traza el sentido acumulativo y retórico final de una tradición decimonónica que siente una atracción profunda por la amplitud de mundos que abre el desarrollo tecnológico". (1967, p. 63)

Lewis Hine y su serie *Men at Work* viene a constatar la presencia de esta nueva sublimidad, cuya materialización se da paradójicamente en el espacio antitético a la Naturaleza: la ciudad.

El registro que realiza Hine de la construcción de un edificio emblemático como el Empire State (edificio que desde su inauguración, en mayo de 1931, fue durante 40 años la construcción más alta del mundo) se transforma en un relato gráfico de lo sublime y su presencia en las ciudades de principios del siglo XX. Así, Nueva York, ensamblada como imagen icónica de la ciudad contemporánea, se apodera de todos los componentes que antes se confinaban a la Naturaleza.

Lewis Hine
Empire State, 1930-1931 (de la serie *Men at Work*).
fotografía
(Fuente: Hine National Archives)

En una de las más famosas fotos de esta serie, Hine nos muestra a un grupo de once trabajadores sentados sobre una viga de acero, con el abismo bajo sus pies. Todos parecen estar sumidos en un diálogo calmo, esperando el tiempo de volver a sus labores, sintiendo la compasión del viento, lo adecuadamente suave como para no lanzar al vacío a esos hombres que posan sin arneses ni cuerdas de seguridad. Sólo uno de ellos mira directamente a la cámara de Hine. Un hombre con una botella en la mano, ajeno al conversatorio de sus compañeros de labores. Atrás, la ciudad desaparece en una bruma que difumina al Central Park con los otros edificios.

El Nueva York de Hine carece de límites. El horizonte, límite natural que estabiliza nuestra noción del espacio y del tiempo, desaparece entre edificios y rascacielos, ahogado en medio de formas agudas que hienden el territorio, el cielo y el aire. Vista desde el suelo raso, la misma ciudad tiende a la verticalidad y la hegemonía de un horizonte interno que vuelve infructuosa la tarea de extender la vista más allá de la próxima edificación, como las olas en el mar tempestuoso que nos esconden la línea en donde todo se oculta: "en las ciudades, el horizonte sube y baja como visto desde una embarcación sobre el mar agitado, pero se rompe también en los límites de los edificios, rayado por las cornisas, arañado por las chimeneas y las antenas de televisión." (MADERUELO, 2001, p. 134)

Como en toda ciudad moderna, el *limes* nunca se contrae, siempre se propaga. La alienación que en ella subyace hace que sus confines se expandan incansablemente tanto en lo horizontal como en lo vertical, derruyendo el espacio a causa de las fuerzas de una entropía que todo lo aniquila. Así, mientras más se extiende la periferia residencial, más aumenta la expansión vertical; siendo, como se ve, un vínculo exponencial. La historia ha demostrado que casi todo intento por poner límites a la expansión ha fracasado. Lejanos se ven los esfuerzos de Ebenezer Howard y su ciudad circular, sustentable y en cadencia con la Naturaleza, o la ciudad lineal de Arturo Soria, canibalizada ahora por la moderna Madrid.

La informidad de la ciudad de Nueva York es una constante que se repite indefectiblemente en muchas otras urbes, un delirio de un modelo ideológico que no reconoce el límite. En la práctica, el capitalismo apunta hacia la acumulación infinita de riquezas y hacia la apertura y aprovechamiento voraz del territorio. Lo sublime, por tanto, se desvela como una presencia fundamental dentro del fondo de la economía capitalista, al tratarse esta – como también lo

cree Lyotard (1987, p. 71) – principalmente de un desborde de la noción de riqueza y poder. Este fenómeno era ya pronosticado por Karl Marx, en quien la idea de sublimidad más convencional, vista en las formas de la Naturaleza proclives a provocar esta sensación (el océano, las montañas, el cielo, etcétera), es deslizada hacia los objetos propios del capitalismo, aparentemente menores en escala, pero similares en efectos. De este modo se entiende que Marx destaque la "sublimidad monstruosa" del dinero y su capacidad de romper toda relación con lo real, o que igualmente haga una extrapolación entre "lo sublime bueno" y "lo sublime malo", en donde el primero abordaba la infinitud a partir de las sucesiones históricas que favorecerían las futuras revoluciones, mientras que el segundo apuntaba a la implacable e infinita disolución de formas y mixturas de identidades presentes en el capitalismo, y su proceso puramente cuantitativo y acumulativo (sublimidad matemática).[8]

Kant, iniciador de la subjetivación de lo sublime, precisamente cuando hablaba de ello, intuía que en todo lo que es informe (*das unform*) y en todo lo que no tiene límites (*Unbegrenzedtheit*) es representado lo sublime. Al contrario, la belleza siempre será limitada y ceñida a todo lo que es posible de visualizar en sus propios márgenes. La misma sintonía que provocaba el mar infinito de Caspar David Friedrich es ahora provocada por Lewis Hine y un Nueva York virtualmente infinito.

La vista obtenida por Hine desde las alturas del Empire State en plena construcción representa, en términos simbólicos y parafraseando a Deleuze (1978), una "cotización de la percepción". El vértigo de las alturas funciona como una alegoría del mareo ante el progreso. Así como los sentidos colapsaban bajo la mirada de lo sublime entregada por Burke y Kant, la imposibilidad de resistir la aparente infinitud y lo informe del territorio propagan una angustia posmoderna ante lo terrorífico de esta masa amorfa. La aparente despreocupación de los trabajadores de Hine, ajenos al vértigo, entregados a la muerte, contrastan con el escalofrío de quien observa las imágenes. Los obreros se vuelven así entes extraños a la sublimidad del infinito y de lo que construyen, abstraídos por lo cotidiano y la impasible subsistencia, entregados inconscientemente al rápido final que nos otorga el abismo, consuelo a la pausada muerte del hambre y el ayuno que espera a quien no trabaja ni sigue el ritmo precipitado de la ciudad.

Probablemente el principal atractivo de Nueva York sea el vértigo. Ya los románticos habían descubierto como el abismo nos atraía impulsados por ese "amargo placer" (Burke) o "placer

negativo" (Kant), el cual nos hace acercarnos al borde para reflejarnos en él, nosotros, seres finitos. No es difícil imaginar la sensación de Hine al subir a ese edificio en construcción para enfrentar su cámara a aquellas almas que trabajaban sin cesar para elevar esas estructuras de acero y hormigón que trazan el poderío de un modelo socioeconómico en constante expansión. Algo similar debió de haber sentido el loco Turner, ese pintor inglés de marinas caóticas quien, según cuenta la leyenda, solía atarse a los mástiles de los barcos para experimentar en carne propia el vértigo de una tormenta y plasmar así su experiencia vital en las pinturas.

En la fotografía de Hine, Nueva York – ciudad sublime por excelencia – parece reducir lo humano a la mínima expresión. Las estructuras y grandes "*buildings*" absorben toda presencia. Sus grandes dimensiones jibarizan los cuerpos, invisibles desde las alturas, recordándonos que "lo sublime es aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña". (KANT, 1977, p. 81) El límite se desvanece como referente. Como en una pesadilla, en donde las formas aparecen difusas y vagas, la ciudad pierde sus contornos. La pregunta sobre lo que hay después del límite pierde sentido, olvidándonos de su evocación metafórica. El muro de piedra que en las viejas ciudades separaba lo real de lo simbólico, la historia del mito, la existencia anodina de la aventura, ha perdido validez. Las nuevas fronteras son invisibles, pero indefectiblemente crueles. Tal vez los griegos tenían razón, y una frontera no es aquello en lo que algo termina, sino aquello a partir de donde algo comienza. Hine en cada fotografía y en cada trabajador retratado nos muestra esas fronteras.

Artigo recebido em abril de 2014 e aprovado em maio de 2014.

Notas

1 La crudeza de las fotografías obtenidas fueron fundamentales para la elaboración de una ley de protección laboral para menores. (SOUGUEZ, 2009, p. 196)

2 Wordsworth, reconocido literato romántico, llegará a decir: "Bosques, árboles y rocas, dan la respuesta que el hombre anhela. Cada árbol parece decir sagrado, sagrado." En SCHENK, 1983, p. 17.

3 La manera en que Burke explica lo que hay de sublime en la Naturaleza es, en forma y estilo, muy similar a los pasajes bíblicos que relatan la atronadora y poderosa presencia de Dios.

4 Para efectos de este articulo se ha revisado la versión en inglés titulada *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* y la versión castellana realizada por Juan de la Dehesa en 1807.

5 Estos tres conceptos se pueden entender como sinónimos de *melancolía* o *pesar*, en distintas lenguas: inglés, francés y alemán, respectivamente.

6 El enunciado lo tomo prestado del español Alberto Santamaría (2005).

7 Escrito de mediados del siglo XIX del matemático y escritor estadounidense Timothy Walker, reseñado por SANTAMARÍA, 2005, p. 217.

8 El movimiento de la mercancía sería en este sentido una muestra de "mala" sublimidad, "una cadena metonímica imparable en la que un objeto se refiere a otro y éste a otro, hasta el infinito". (*en* EAGLETON, 2006, p. 284.)

Referencias

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2005.

BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos, 1987. (Título original: "*A Philosophical Enquiry into the Origin*", publicado en 1757).

DELEUZE, Gilles. *Cuatro Lecciones sobre Kant*. (Dictadas entre Marzo y Abril de 1978). Madrid: Alianza, 2006.

EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.

EMERSON, Ralph. *Ensayo sobre la Naturaleza*. Tenerife: Baile del Sol, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.

KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.

LYOTARD, Jean-François. *El entusiasmo: crítica kantiana de la historia*. Barcelona: Gedisa, 1987.

MADERUELO, Javier. *Arte público: naturaleza y ciudad*. Taro de Tahiche: Fundación César Manrique, 2001.

MARX, Leo. *The machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in América*. Londres: Oxford University Press, 1967.

SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano: Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.

SCHENK, Hans. *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de cultura económica, 1983.

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Cátedra: Madrid, 2009.

Conversar en la calle: dialogismo y arte en los espacios públicos de la ciudad de San Juan, Argentina

*Inés Eguaburo**

RESUMEN: Observamos el uso artístico del espacio público en la ciudad de San Juan, Argentina. Esta tendencia crece en todo el mundo, tanto en producción como en crítica. (KRAUSE KNIGHT; SENIE, 2011) Focalizamos en diversos usos desde una perspectiva descriptiva e interpretativa de las poéticas propuestas en estos espacios que entendemos como *fronteras* de las semiosferas (LOTMAN, 1996) que conforman el rizoma *ciudad* (DELEUZE; GUATTARI, 1994), donde entendemos a cada acto o uso como un *enunciado.* (BAJTÍN, 2005) Atendemos a la emisión y a la recepción inmediata y a largo plazo y cómo dialogan entre ellos éstos. Elegimos algunos casos que se inscriben en diferentes modalidades artísticas y ocupan diversos lugares de la ciudad del gran San Juan.

PALABRAS CLAVES: espacio público, enunciado, dialogismo

ABSTRACT: We note the artistic use of public space in the city of San Juan, Argentina. This trend is growing worldwide, both in production and in review. (KRAUSE KNIGHT;SENIE, 2011) We focus on various uses from a descriptive and interpretative perspective of poetic proposals in these areas as we understand boundaries semiospheres (LOTMAN, 1996) that make up the city rhizome (DELEUZE; GUATTARI, 1994), where we understand each act or use as an utterance. (BAJTÍN, 2005) We take care of the issue and the immediate and long-term reception and how they converse among themselves. We chose some cases that fall under different art forms and occupy different places in the city of the great San Juan.

KEYWORDS: public space, utterance, dialogism

*Inés Eguaburo es Autor: Licenciada y Profesora de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de San Juan. E mail: inesegubauro@gmail.com.

Conversar en la Calle: Dialogismo y Arte en los Espacios Públicos de la Ciudad de San Juan, Argentina

Una ciudad es tanto para habitar como para imaginar.

María de los Ángeles Rueda (2003)

Los habitantes de la ciudad de San Juan, Argentina, han notado que en los últimos años las calles son usadas nuevamente para expresar, convocar, trabajar, pintar, recitar, cantar, bailar, actuar y demás actividades vinculadas a lo artístico; y no ya solamente como espacio de marchas y manifestaciones cívicas, de pasiones deportivas o religiosas (católicas mayormente, porque los protestantes y demás religiones siguen encerrados en sus templos; la calle parece ser católica, se creen que el vía crucis lo es todo). Los artistas están en la calle, usan los espacios públicos urbanos en general con propósitos y medios artísticos, es decir ya sea como medio o como fin. Y es que desde murales, intervenciones, ferias de libro o de diseño, susurradores, ensayos de bailarines, actos de inicio o cierre de festivales… las calles y plazas, veredas y paseos se han visto ocupadas por colores, sonidos, movimientos, palabras… lenguajes… que antes no estaban allí y vienen a interrumpir las rutinas de los transeúntes. Uno después del otro, unos sobre otros, unos con otros y así, podemos decir que no de manera aislada, sino como en una sinfonía inarmónica o en un alud o en una especie de contagio sin ton ni son.

En este artículo no nos centramos en un tipo de manifestación en particular, sino que nos interesa este fenómeno de "contagio" entre actores de muy diversas esferas sociales y disciplinares: alguien empezó, otros lo siguen. Pero lo interesante, insistimos, en que no ha sido un tipo de lenguaje o disciplina, un propósito específico, un comitente de algún tipo, sino que la heterogeneidad y heterodoxia puede decirse que es la marca de este fenómeno. Lo que se contagia es el actuar y mostrar a un público potencialmente más amplio que el ordinario al cual se dirigían tradicionalmente. Como ya dijimos, dada la diversidad de acciones hicimos una clasificación de nuestro corpus de estudio en función de las disciplinas, intenciones y características de cada acto: Ferias y Festivales; Actos y Homenajes; Intervenciones e Instalaciones y Pinturas de Murales. A los fines de este artículo mencionaremos sólo algunos ejemplos de los casos estudiados.

Nos interesa lograr una interpretación de este fenómeno a partir de la observación y descripción de los elementos que aparecen en cada uno de los actos: una descripción de las *poéticas* que circulan en la calle. Por lo tanto, comenzamos por explicar que a lo largo de los dos años que duró nuestra investigación, nos dedicamos a concurrir a los diferentes actos de arte que se sucedían en los espacios públicos urbanos sanjuaninos y ver qué sucedía allí, charlar con los involucrados, tanto productores como receptores.

Nuestro lugar de investigación fue una ciudad. Estas se caracterizan por la multiplicidad, multietnicidad, multiculturalismo, pluralidad… todos vocablos que hablan de la ciudad de todos los tiempos: muchos grupos con mundos particulares (valores, creencias, estructuras, representaciones, historias, ideologías) que comparten (con o sin intereses de por medio) un mismo espacio físico y temporal: una ciudad. De esta manera, entendemos que conviven *rizomáticamente* diferentes y variados grupos, entre los cuales no hay un nodo cultural que se imponga como centro sobre los demás ni sea eje, punto de partida o llegada obligado. Esto nos permite comprender de una manera más completa las complejas comunicaciones, intercambio e influencias recíprocas entre estos. Escogemos el modelo de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1994) ya que no es un modelo centralizador en el que en un centro único confluyen todos los mundos posibles. Seguimos además a Iuri Lotman para entender estos rizomas o nodos culturales como *semiosferas*: en el mundo urbano, en tanto ámbito semiótico y existencial, conviven múltiples y diversas voces gracias a las propias características de su mentalidad, sus usos y su origen, por lo cual se dan los choques y comunicaciones entre las fronteras de las diferentes semiosferas, siendo así factible la producción de significaciones de libertad e igualdad, tanto individual como social. Y donde se dan estas relaciones es en los espacios públicos, son las zonas de *frontera*[1]. (LOTMAN, 1996)

Entendemos que el *espacio público urbano* es el escenario de la interacción social cotidiana. En él se cumplen funciones materiales y/o tangibles: es el soporte físico de las actividades sociales que satisfacen las necesidades urbanas colectivas, es decir que trascienden los límites de los intereses individuales. Se caracteriza físicamente por su accesibilidad, rasgo que lo hace ser un elemento de convergencia entre la dimensión legal y la de uso, entre la dimensión de lo público y lo privado.

Asimismo, el espacio público comprende lo intangible: lo social, lo cultural y lo político. Es un lugar de relación y de identificación, de manifestaciones políticas, de contacto entre la gente,

de vida urbana y de expresión comunitaria. En este sentido, la calidad del espacio público se podrá evaluar sobre todo por la intensidad y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por su capacidad de acoger y mezclar distintos grupos y comportamientos, y por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural.

Este concepto abarca las vías de circulación abiertas (calles, plazas, rutas, parques) así como ciertos edificios públicos, como estaciones de intercambio, bibliotecas, escuelas, hospitales, u otros, cuyo suelo es de propiedad pública. Estos espacios son los que interesan a nuestra investigación.

Por lo tanto tiene un carácter polifacético y concuerda con la definición de "lugares" de Marc Augé: es el *lugar de la identidad* (en el sentido de que cierto número de individuos pueden reconocerse en él y definirse en virtud de él), *de relación* (en el sentido de que cierto número de individuos, siempre los mismos, pueden entender en él la relación que los une a los otros) y *de historia* (en el sentido de que los ocupantes del lugar pueden encontrar en él los diversos trazos de antiguos edificios y establecimientos, el signo de una filiación). (AUGÉ, 2002)

Allí se construye la comunidad, de sociedad y de ciudadanía, son constituyentes básicos e inherentes de la vida y la sociedad urbana. Resumiendo con Jordi Borja y Xaida Munxi, "el espacio público es la ciudad". (BORJA; MUNXÍ, 2000) Es un lugar de *convivencia* y por lo tanto también de *conflictos*: su pluralidad, su diversidad en todos los aspectos están juntos en ese lugar. Todo lo que convive en él, tangible e intangible, construido y por construir. Son lugares de intersecciones e interjuegos que funcionan como *frontera* entre las semiosferas que constituyen una sociedad urbana. (LOTMAN, 1996)

Recordemos finalmente que no es un ámbito natural sino *artificial, construido y semiotizado*. Es un lugar en permanente construcción y resignificación; lo que principalmente necesita para existir como tal, es ser dinámico y cambiante, y para eso debe respetarse su multiplicidad, multiculturalismo, multifuncionalidad. "La ciudad necesita más que un espacio construido, construirse a sí misma: un espacio en el que convivir y crecer. [...] el espacio urbano es la ciudad misma porque es el compartido espacio discursivo de la sociedad [...] el lugar de la realidad." (FERNÁNDEZ QUESADA, 2004, p. 3-4) Esa es la clave para que continúe existiendo. Esta característica de espacio artificial (construido) mueve a la construcción permanente: nuevas formas y propuestas. Que el espacio se esté usando, es signo innegable de que la sociedad se está moviendo, está creciendo, hacia adentro y hacia afuera.

Por esto hablamos de un quehacer artístico cuestionador y reflexivo, en el cual los agentes involucrados participan y explicitan el proceso creativo y receptivo, es un trabajo contextualizado, situado: es *arte en el espacio público* y por fuera de los circuitos convencionales[2]. No hablamos ya "arte público": no hay un solo público, no hay dueños privados del arte; el arte se construye en sociedad. Por eso está en la calle, en los espacios públicos.

> El arte existe más allá de los circuitos tradicionales, del mercado y de las instituciones culturales; y de que el arte ha de ser diferente del arte moderno de las décadas anteriores donde la ciudad es otro espacio de exposición. Este arte no sólo se sitúa en el espacio urbano, sino que actúa y se vincula al contexto de la ciudad. [...] La ciudad es una herramienta de trabajo. (FERNÁNDEZ QUESADA, 2004)

En síntesis, se trata de sacar el arte de sus pedestales acabados, de su torre de cristal idolatrada, encerrada en sí misma. De esta manera, se utilizan diferentes materiales y procesos creativos, ya que todo sirve para provocar nuevas miradas, lecturas y acciones de la sociedad y la ciudad, que sea inteligible y con posibilidades de intervención, acción y juego para todos, sean o no especialistas en la materia. Por eso, para estos artistas, es fundamental la ubicación donde trabajarán y los materiales de la obra: el elegir situarse en un lugar determinado es un acto político e ideológico, es una decisión *poética***.** Al mismo nivel de importancia de los aspectos mencionados para la propuesta, encontramos el rol de la *audiencia* y la *comunicación*, ya que es un tipo de arte que intenta acercarse a la esfera de lo social. Es un arte comprometido con el medio, y muchas veces se trabaja con las comunidades, las cuales también son productoras de las obras.

Ahora bien, lo que nos interesa es justamente como los ciudadanos actúan en sus ciudades y lo que proponen. Lo que comunican y lo que juegan, así la idea de sociedad y ciudad que se pone en crisis. Los espacios son ocupados por sujetos discursivos para comunicar, por tanto podemos considerarlos como espacios discursivos. Esto nos permite entender cada una de estas situaciones comunicativas, cada una de estas actividades ubicadas en el espacio público urbano con y que se relacionan con las artes de alguna manera, podemos entender cada uno de estos actos como situaciones comunicativas, en las cuales es posible identificar las funciones de emisor, receptor, mensaje y los demás elementos del circuito de la comunicación. Son ocurrencias particulares que se dan en un contexto determinado y no de manera

aislada; por esto, seguimos a Michael Bajtín y su idea de lenguaje en contexto: cada acto de comunicación, cada ocurrencia de un hablante o usuario de la lengua constituye un enunciado. (BAJTÍN, 2005)

En nuestros casos, no es sólo el lenguaje discursivo el utilizado, sino que son muchos códigos más: visuales, kinésicos, musicales, entre otros. Por eso no nos restringimos a un análisis intrínseco de cada tipo de código, sino que interpretamos cada acto como una unidad de sentido, con cierta intención, con sus límites y completud, así como también en relación con los demás enunciados con los que dialoga, los anteriores y posteriores. Es decir, consideramos los rasgos constituvos de un enunciado enumerados por Bajtín para la unidad de la lengua, pero los hacemos extensivos al considerar nuestros actos de arte como enunciados particulares: una performance de un grupo de danza en una plaza, una instalación en la plaza central, una feria de producciones editoriales independientes en la vereda de un bar, entre otras.

Y esta voluntad de hacer, puede verse como una simple copia, pero cada acto reviste sus características particulares. Por ejemplo: en el año 2010 aparecieron algunos murales en paredes sanjuaninas, la mayoría de ellos en casas particulares, realizados por artistas independientes (individuales o agrupados en colectivos), de iniciativas particulares y autogestionadas. Los diarios comenzaron registrar estas actividades. Diversas instituciones también encomendaron este tipo de obras. Para el año 2012, la mitad de los gobiernos municipales que forman el conurbano sanjuanino habían contratado a diferentes artistas para que pinten paredes de sus departamentos, financiando materiales y demás, con el fin de llenar las paredes sucias, de "arte".[3]

Cada acto de arte es un enunciado que comunica y es parte de la cadena de enunciados, responde y es respondido por otros. Los sucesivos murales que fueron apareciendo demuestran esto. Cabe aclarar que para los fines de nuestra investigación nos interesaba el momento en que los murales eran realizados, retomando la idea de trabajo procesual y de nuestro interés en los agentes involucrados, es decir artistitas, comitentes y receptores. Por lo tanto, gracias a que asistimos y nos relacionamos con la ejecución pudimos observar que muchas veces un sujeto que desempeñaba el rol de espectador de la ejecución de un mural, posteriormente se encontraba como *productor* emisor de un nuevo mensaje gráfico (es decir, ya sea como artista o comitente de otro mural, o de otro uso artístico del espacio).

Arte es comunicación, expresión, forma de ver y actuar en el mundo. Y esto se hace entre personas, es decir en comunidad, en sociedad, en interacción. Un sujeto hablante enuncia, luego otro le sigue, otro le contesta a otro, otro retoma algo de otra cadena y así sucesivamente… formándose infinitas cadenas de enunciados rizomáticas. Nadie es un Adán que primero habla (retomando nosotros a Bajtín) ni mucho menos inventó la pólvora.

Tendencias y movimientos que circulan por diferentes ciudades latinoamericanas también llegaron a nuestra provincia, generando colectivos de trabajo que salgan a la calle con estas propuestas: nos referimos a los grupos Susurradores[4] y Acción Poética[5]. Este contagio rizomático vemos entonces que se da no sólo al interior microcosmos sanjuanino, sino también desde y hacia el afuera. Internet y las redes sociales tienen que ver muchísimo con esto. Modas que llegan a San Juan y que desde San Juan son conocidos por otras ciudades vecinas y comienzan a actuar también allá. Por ejemplo, la idea de formar el grupo Susurradores fue tras una visita a la ciudad de Córdoba de una de las fundadoras, quien conoció allí este movimiento y decidió hacerlo en la ciudad en la cual habita, San Juan. Acá fue conocido por un visitante mendocino, quien a su vez llevó esta idea a su provincia. Y así se va gestando y moviéndose estas modas. Una de las premisas para este tipo de funcionamiento es que puede realizarlos quien quiera, sin pedir autorización, ni pagar nada. Simplemente respetando las voces ajenas que intervienen en esta cadena de comunicaciones.

El arte en los espacios públicos es democrático y comunal en el sentido de que apela a quienes viven inmediatamente allí: a ellos va dirigido y con ellos funciona, con el transeúnte diario y que a su vez se transforma en un potencial productor de enunciados, de ideas, de símbolos, de significaciones. Insistimos en que la cadena de enunciados nos demuestra esto. Por eso los signos a los cuales se recurren están relacionados con el imaginario cultural local. Cuando esto es tenido en cuenta, es posible observar una muy buena recepción y comunicación. En ocasión de la celebración de la efeméride de "El día de los museos" en el año 2012, el Museo Casa Natal de Sarmiento en el Paseo Peatonal Maestro de América, convocó a la artista Mariela Limerutti, quien trabaja desde hace tiempo en arte público, a realizar una obra para esta conmemoración. Limerutti realizó una intervención en el espacio público inmediato del museo: se colocaron libros abiertos que cubrían totalmente el empedrado que alude a las calles del siglo XIX. El montaje se realizó durante la noche para que el día ciudadano amaneciera con la obra e interactuara con esta: los libros eran encontrados por los transeúntes,

consultados, dialogados y finalmente llevados a sus casas. Fue tal el éxito que al año siguiente las autoridades del museo decidieron realizarlo nuevamente, repitiéndose la respuesta el éxito. La intervención se llamó "Los libros buscan lectores". Desde un análisis de los constituyentes semánticos del enunciado, vemos que la inversión entre quien busca (el agente, rasgo animado) y lo que busca (paciente) provoca una inversión de los roles sociales: el arte y el museo salen al encuentro de la comunicación, de los receptores.

Desde lo semiológico entonces, observamos un marcado interés por la construcción y circulación de significaciones y representaciones del imaginario colectivo local, pero con una intención que excede lo localista, ya que "el arte en la vía pública es internacional, pero no internacionalista". (BREUER, 2011) Pero esto es una tendencia que en los últimos años se ha incrementado en todo el mundo, tanto en producción de este tipo de obras artísticas como en crítica, según lo afirman los editores de la revista PAD (Public Art Dialogue), Cher Krause Knight y Harriet F. Senie. (KRAUSE KNIGHT; SENIE, 2011) Los espacios públicos funcionan a la vez como escenario, instrumento, soporte, plataforma o protagonistas de usos y acciones artísticos. Las intenciones son múltiples y diversas: concientización, educación, expresión, visualización, obras que se muestran como finalización de procesos, compartir experiencias, entre otras.

Pero nosotros hemos hablado de acciones que usan el espacio público, entonces además de observar la construcción y ejecución de obras (murales, intervenciones, instalaciones, conciertos, etcétera), nos interesa los modos en que este espacio es ocupado para funcionar como intermediario entre el receptor y el productor: se hacen ferias de difusión y ventas de obras de escritores independientes (La Mansa Feria del Libro y la Cultura independiente); festivales de muestra y difusión de obras (Festival de Cortos Penca), actos de apertura y cierre de festivales de teatro, entre otros muchas actividades. Estos acontecimientos funcionan casi como recordatorios para el público en general de que en la ciudad hay escritores, que estos libros pueden conseguirse en cualquier momento. Pero dedicar dos tardes, con actividades que llamen la atención, ayuda también a dar a conocer e instalar en la memoria comunal que el arte es cosa de todos los días.

Llegamos a la conclusión de que las poéticas del arte en los espacios urbanos son fenómenos dinámicos, en los cuales actúan sujetos que transitan la ciudad y las esferas de la actividad

humana, observando e interactuando con el entorno. Es el tan nombrado *flaneur,* paseante o caminante: sujetos nómades, elementos e fronterizos de comunicación entre diferentes zonas o semiosferas de la sociedad. Este "sujeto" no es individual, sino que es colectivo, es plural. Entonces podemos afirmar que *sujeto nómade* es un mecanismo dinámico itinerante, hacia afuera y hacia adentro. Hacia adentro porque sus miembros van cambiando, ya sea en los sujetos que lo constituyen y trabajan, como en los roles y funciones que éstos desempeñan. Hacia afuera, porque los lugares físicos citadinos también van variando y no sedimentan en un circuito con algún centro definido. Deviene en rizoma que se despliega en muchos sentidos. Y estos lugares son justamente los espacios urbanos, el hábitat apropiado para que funcionen todos los intercambios que acontecen durante su uso con fines artísticos, no sólo el uso cotidiano.

Sociedad y comunidad – arte – espacio público = dinamismo, vida, libertad = multiplicidad de voces, desarrollo rizomático y no centrípeto, por lo tanto respetuoso del receptor que tiene capacidad y libertad de hacer. Condiciones que las manifestaciones en las calles siguen para garantizarse así mismas y a la sociedad. No estamos diciendo que una sociedad con arte en sus espacios públicos es una sociedad perfecta y armónica: pero sí creemos que es signo de una sociedad viva y mejor. Evidencia de que siempre es posible encontrar nuevas propuestas, opciones, discursos, prácticas.

Las formas y significados de hacer arte en la calle, así como comprender los conceptos que los usuarios ponen en juego, son tan heterogéneas y dinámicas como la variedad de usos que hemos registrado. Si bien hay algunos más inocentes, apegados, tradicionales, o que no dicen nada ni tienen efecto alguno, hay otros que sí causan efectos: son trampolines para otros usos, para otras experiencias, para otras propuestas. De esto se tratan los diálogos en las sociedades polifónicas.

Artigo recebido em abril de 2014 e aprovado em maio de 2014.

Notas

1 Los conceptos de *semiosfera* y *frontera* son tomados de Iuri Lotman: "La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis [...] sólo la existencia de tal universo – de la semiosfera – hace realidad el acto sígnico particular." Los sistemas sígnicos "sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por

formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum* por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera". La semiosfera es una noción de carácter abstracto que Lotman define como individualidad semiótica delimitada por fronteras. Alude a la representación de un espacio cultural que constituye una parcialidad totalizadora, que posee su propio centro y periferia. Esto permite considerarlo como persona semiótica con características irrepetibles y singulares. (LOTMAN, 1996)

2 Cuando se habla de *arte público* se hace referencia a la cuestión jurídica de estar emplazado en lugares de acceso libre e irrestricto y a la masividad de sus receptores. A partir de la segunda mitad del siglo XX se produce un giro con relación a esta denominación y/o categoría artística ya que la expresión *arte público* tradicionalmente ha designado a manifestaciones u obras del campo de las artes visuales que han sido pensadas para ser vistas por un público amplio, múltiple y pasivo y por lo tanto la obra posee una única lectura posible. Su objetivo es conmemorar sucesos y sujetos políticos, son propuestas estatales: es arte comendado, financiado y de propiedad del Estado. Su construcción se caracteriza por ser figurativa y/o narrativa y de aspecto agradable; son monumentales en cuanto a sus dimensiones y realizadas con materiales resistentes. Ejemplos de este tipo de arte son murales, esculturas, edificios. Una cuestión central es la del sitio de emplazamiento ya que deben ser sitios abiertos, de acceso libre (y a la intemperie por lo general), es decir lugares con condiciones de apertura y visibilidad.
En la década de los sesenta se produjo un radical cambio en el mundo del arte, tanto en propósitos como estilos. Los críticos coinciden en que la principal es la salida de los circuitos artísticos convencionales.

3 Una de las primeras decisiones que tomamos fue focalizar nuestra atención en acciones independientes, sin filiación ni dependencia de instituciones gubernamentales, partidarias, eclesiásticas, y similares. Esta decisión obedeció a que pudimos observar que este tipo de entidades no generan ideas nuevas, sino que convocan a artistas que ya están trabajando y les solicitan ciertos trabajos. Además, coincidimos con Fernández Quesada en que "una gran parte del arte público actual, fundamentalmente promovido por las instituciones, es cobarde, inapropiado, próximo a un arte puramente decorativo o de galerías". (FERNÁNDEZ QUESADA, 2004, p. 33) Sin embargo, en nuestra provincia todavía gran parte de las propuestas surgen de instituciones. A eso creemos que se debe la pobreza de gran parte de ellas. Es decir, no encontramos una gran labor (cuantitativamente hablando) independiente en las calles, especialmente relacionado con intervenciones, instalaciones, performances. Por eso nuestro objeto de estudio debió ser más amplio en su definición y fijarnos en diverso usos, pero con similares intenciones: intenciones que tuviesen en cuenta fines estéticos y/ o artísticos, por eso hablamos de *usos artísticos*, usos que en algún punto tengan contenido o intenciones artísticas.

4 "Susurradores" es un grupo de personas que susurran poemas y/ o cuentos al oído de otros. Utilizan tubos de cartón decorados, a través de los cuales ofrecen recitar poemas en voz baja quien esté dispuesta a escuchar por un instante. Actúan en diferentes espacio públicos: plazas, bancos, tribunales, terminales de ómnibus, escuelas, eventos culturales o artísticos, fiestas y en cualquier otro lugar de la ciudad. Es un acto absolutamente gratuito y espontáneo. Esta tendencia fue traída a la Argentina en 2007 por Mirta Colángelo, educadora de arte de Bahía Blanca, enterada del grupo francés Les Souffleurs, que existe desde 2001, y decidió implementarla en talleres. A partir de ese momento y por medio de talleres y contagio rizomático los susurradores se han ido expandiendo por diferentes ciudades de la Argentina.

5 "Acción Poética" es un movimiento mural literario que inició en 1996 el mexicano Armando Alanis Pulido. En la Argentina lo iniciaron en Tucumán en septiembre de 2012 y en diciembre se formó el grupo Acción Poética San Juan. Gracias a internet se ha propagado a más de 30 ciudades de toda Latinoamérica.

Referencias

AUGÉ, M. *Los no- lugares.* Barcelona: Gedisa, 2002.

BAJTÍN, M. El problema de los géneros discursivos. En M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* . Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 248-293.

BORJA, J., e MUNXÍ, X. *El espacio público, ciudad y ciudadanía* (2000) Recuperado el octubre de 2011, de Pensamiento contemporáneo: http://pensarcontemporaneo.files.wordpress.com/2009/06/el-espacio-publico-ciudad-y-ciudadania-jordi-borja.pdf

BREUER, M. Arte inmediato. Entre el aerosol y la pared. *DADA MINI, N° 14* , 71-74, 2011.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. *Mil mesetas.* Valencia: Pre-textos, 1994.

FERNÁNDEZ QUESADA, B. *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas de los circuitos convencionales: Estados Unidos: 1965-1995 (Tesis Doctoral).* Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2004.

KRAUSE KNIGHT, C., & SENIE, H. Editors´statement: reinterpreting the canon. *Public Art Dialogue* , 1-4, 2011

LOTMAN, I. *La semiosfera, Tomo I: Semiótica de la cultura y del texto.* Madrid: Cátedra, 1996.

RUEDA, M. d. Utopías en la calle. En VVAA, *Arte y utopía.* Buenos Aires: Asunto Impreso, 2003.

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Atuando no campo alargado das artes, a *Poiésis* tem como objetivo a publicação de trabalhos científicos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade.

Estrutura da revista:

1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial;
3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa;
8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCA-UFF no ano em curso.

O material para submissão de artigos à Poiésis deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: poiesis@vm.uff.br.

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos Word 97-2003 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

• texto em português ou em espanhol de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências);

• um resumo de 100 a 120 palavras em português (ou espanhol) e em inglês;

• três palavras-chave acompanhando os idiomas do Resumo;

• sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi;

• os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;

• os subtítulos não devem ser enumerados;

• dados curriculares do(a) autor(es), informando sua vinculação acadêmica e titulação, com no máximo 80 palavras, devem ser incluídos antes do Resumo, logo em seguida ao título;

• notas no final do texto, após os dados do autor, numeradas em algarismos arábicos;

• referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as nomas da ABNT;

• o artigo será submetido ao Conselho Editorial que decidirá sobre sua publicação.

OBS: endereço, e-mail e telefone do proponente devem ser encaminhados junto com a proposta.

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Roberto de Souza Salles

Vice-Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Coordenador de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
José Walkimar de Mesquita Carneiro

Coordenadora de Pesquisa da PROPPi
Andrea Brito Latge

Pró-Reitor de Graduação
Renato Crespo Pereira

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Leonardo Caravana Guelman

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luciano Vinhosa

Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração
Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa
Estudos Críticos das Artes
Estudos das Artes em Contextos Sociais
Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores
Nina Tedesco
Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Corpo Docente Permanente
Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Fernandes Cerbino
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2014. 21 cm; Il;

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; (Editor).
Poiésis n. 23, v1, Niterói
Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Julho de 2014, 140p.

ISSN 1517-5677 semestral (versão *on-line* – ISSN 2177-8566)

1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura